

Ñande Roga Mi

Pequeño archivo ilustrado
de memorias hogareñas

Kimey Catalano

Escuela de Bellas Artes
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario

Ñande Roga Mi.
Pequeño archivo ilustrado
de memorias hogareñas

Alumno: Kimey Catalano
Directora: Lic. Patricia Spessot

San Carlos de Bariloche,
2021

A Antonina

Agradecimientos

*A Viki por estar siempre,
a mi familia y amigos por el apoyo,
a Pato por la confianza y el afecto.*

Índice

Introducción	11
 La casa en cuestión	15
<i>Nuestra casita</i>	<i>17</i>
<i>Arqueología hogareña</i>	<i>18</i>
<i>Habitar un lugar</i>	<i>22</i>
<i>Velar por</i>	<i>25</i>
 Fragmentar, ilustrar, recordar	29
<i>¿Por qué archivar?.....</i>	<i>30</i>
<i>Recordar para preservar.....</i>	<i>33</i>
<i>Fragmento, recuerdo.....</i>	<i>35</i>
 Dibujos de Ñande Roga Mi	42
 Proyectos previos	63
 ¿De qué hablamos cuando hablamos de archivos?	70
<i>Orígenes del arte de archivos</i>	<i>72</i>

Tipos y formas de archivos	74
<i>Procedencia y continuidad</i>	<i>78</i>
<i>Heterogeneidad y discontinuidad</i>	<i>81</i>
<i>El espacio virtual y la inmaterialidad del archivo.....</i>	<i>83</i>
 Referentes.....	 89
 Conclusión.....	 108
 Bibliografía	 111

Introducción

El principal motor de esta Tesina fue realizar un archivo hogareño de la casa mis abuelos maternos, donde transcurrió gran parte de mi infancia.

Los ejes transversales del trabajo son las memorias personales-familiares y mi vinculación con dicha casa mediado por la práctica artística del archivo, entendido como acto mnemotécnico.

Para ese fin, se consideró primordial realizar una investigación no escindida de la práctica artística ni viceversa, sino que ambas se constituyan en un campo de acción conjunta. Este modo de investigación en artes en relación con los modos de investigación posmoderna (Hernández Hernández, 2008), -asociada a las corrientes fenomenológicas y autoetnográficas-resignifican la figura del investigador, quien no se encuentra por fuera del tema, sino que está implicado en la comunicación de experiencias que pueden o no ser propias. Este abordaje, fue central para poder concretar el presente proyecto.

La producción gráfica constará de veinte dibujos-registros fragmentarios de elementos y lugares específicos de la casa en cuestión, previo a un proceso de relevamiento, selección y catalogación.

Un elemento constitutivo del proyecto es preservar las memorias, reconfigurarlas y abarcarlas como un hecho vivido y no como un acto invariable.

Para poder indagar en la vinculación con los objetos-lugares de la casa en cuestión se propone la noción de *arqueología hogareña*, asociado a los preceptos de Yannis Hamilakis quien plantea una arqueología ligada a la percepción y a los sentidos.

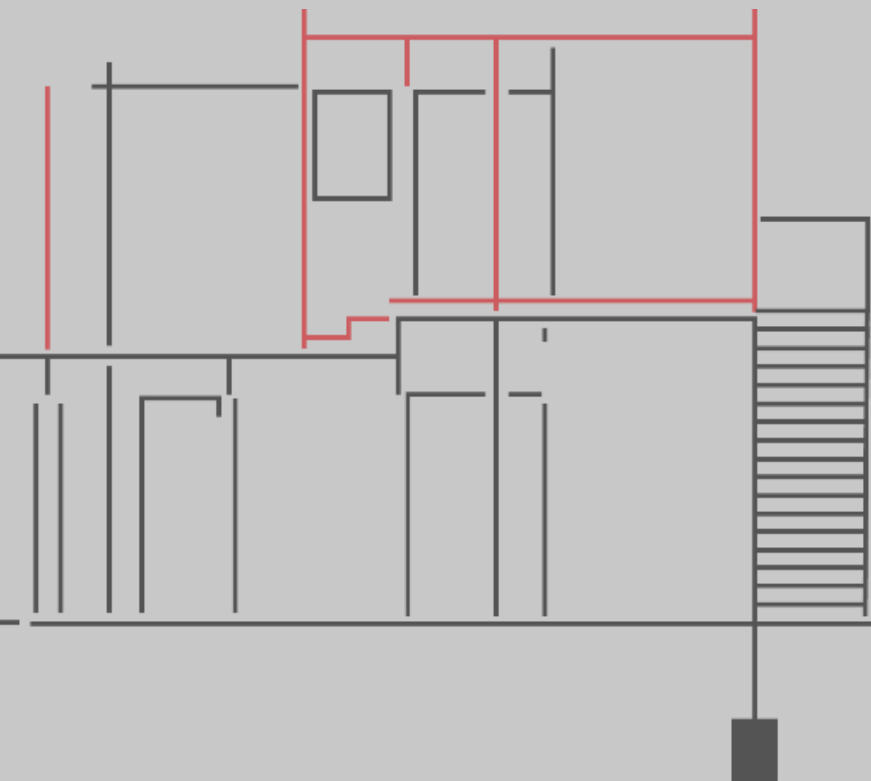
Si bien una casa es en sí una misma una construcción, un cúmulo de materiales, a su vez puede llegar (o no) a ser un espacio habitado. Analizaremos este tópico siguiendo el concepto de *habitabilidad*, aportado por Martin Heidegger.

Para abordar la cuestión del archivo, se seguirán las tesis propuestas por Anna María Guasch y Hal Foster, realizando una breve historización sobre posibles orígenes (o primeras producciones que hoy se pueden concebir como primigenias dentro de ese campo), las maneras en que el archivo se halla presente en diversas obras y artistas a lo largo del tiempo como también sus potenciales expansiones y alcances.

Por último, se realizará un análisis de obras de ciertos artistas que vinculan el trinomio arte-archivo-memoria que se consideran relacionadas -aún con las

singularidades que cada una contiene- con el presente trabajo.

La casa en cuestión



En una calle rodeadas de lapachos, timboes y fresnos, sobre la pared de ladrillos vistos avejentados un letrero de hierros oxidados reza *Ñande Roga Mi*. Este conjunto de palabras se convirtió en un lema de la casa. Se puede traducir como *Mi Casita*, aunque la transcripción no tiene la gracia y la cadencia de la lengua guaraní.

Situada en Barrio Paraíso de Granadero Baigorria, la casa de mis abuelos maternos fue el lugar donde transcurrió gran parte de mi infancia. Mis padres nos dejaban a mis hermanos y a mí por la mañana al cuidado de nuestra abuela así ellos podían asistir a sus respectivos trabajos. Largas mañanas dibujando mirando televisión hasta concurrir a la escuela primaria por la tarde, almuerzos casi mañaneros con mis hermanos, partidos de fútbol bajo la sombra de la parra marcaron un nexo singular de mi parte hacia la casa. Si bien esa rutina fue desplegándose por años y años, al enfermarse mi abuela Adela se vio truncada. Desde aquel momento el *habitar* la casa se transformó en *visitar* la casa. Una palabra lo cambia todo.

Estas visitas se prolongaron durante diez años -entre el primer accidente cerebrovascular de mi abuela Adela y su muerte. El vínculo con la casa había mutado, no habitaba los diferentes espacios como antes,

ahora pasábamos largos ratos tomando mate con *Radio2* de fondo. Ella en su silla de ruedas junto a la otrora mesa de madera maciza del living convertida en un altar con fotos de la familia, números de teléfono y la libreta. En este pequeño anotador escribía asiduamente con letra forzada, repitiendo una palabra por página en un ejercicio caligráfico para recordar lo que el ACV le había arrebatado. Ella que había inculcado el hábito de la escritura por repetición con rigor normalista a sus alumnos en su Santa Fe natal ahora se veía obligada a repetir para que las palabras vuelvan a aparecer.

Nuestra casita

Un hogar. Pasar de ocuparlo a no poder ingresar en él. Un cambio abrupto aconteció en mí con la muerte de Adela en 2014. Una especie de cortina de hierro se desplegó en la puerta de la casa, en la cual pasé mi infancia, mis tardes, mis mañanas. Donde aprendí a dibujar con mi abuelo, donde aprendí a compartir con mis hermanos y primos, a hacerme un lugar dentro del caos de la dinámica intrafamiliar. Pero desde aquel hecho no pude -por un extenso plazo de dos años- volver a ingresar a la casa. Valién-

dome de excusas para no afrontar la realidad concreta, tuvo mi hermano que dar la iniciativa, mudándose a la casa deshabitada. Con el pretexto de ayudarlo a pintar, reparar las maltrechas paredes por el paso del tiempo, la humedad y el vacío logré *reingresar* a aquel mundo antes habitado.

Luego de la estadía de mi hermano por la casa, que ahora comenzaba a lucir mejor gracias al mantenimiento que había gozado, hubo un cambio de planes. Él se muda de la casa y junto a mi pareja decidimos ir a vivir allí. Ya no iba a visitarla, ahora la habitaríamos.

Arqueología hogareña

Ya instalados en nuestro nuevo hogar, ordenando viejos muebles me encontré con la piedra basal del actual proyecto. Un cuaderno que había sido de mi abuelo Héctor. Él, que había anotado sistemáticamente todos sus ingresos y egresos diarios de dinero en cuadernos de este estilo durante años, dejó este anotador cuadriculado con una tapa blanda blanca y negra muy peculiar en un cajón de su escritorio sin ninguna anotación. Inmediatamente decidí que ese sería el lugar donde comenzar un archivo del hogar,

registrando pormenorizadamente los lugares y objetos de *nuestra pequeña casita*.

Siguiendo un modo de acción, de búsqueda, trazando un *mapeado* como operación cartográfica (Foster, 1996) procuré visitar los sitios y piezas que forman parte de la casa en cuestión.

Convirtiéndome en un arqueólogo hogareño, exploré cada rincón de la casa. Esta labor arqueológica no se centró en localizar un origen, ni hallar una respuesta sino en plantear interrogantes. ¿Por qué siempre existió una conexión tan estrecha entre la casa y yo? ¿El espacio arquitectónico y/o los objetos congregan una real significancia por fuera de mi percepción? ¿Es posible concentrar todas mis vivencias en un conjunto de ilustraciones?

Todas estas preguntas que no tenían respuestas -aunque tampoco creo sea de vital importancia resolverlas- adoptaron un nuevo enfoque al leer al arqueólogo griego Yannis Hamilakis quien introduce la noción de *Arqueología de los sentidos*, una propuesta fenomenológica donde lo afectivo-sensitivo permite “...abrir horizontes interpretativos innovadores mediante la reflexión a través de temas como la percepción corporal y la experiencia, la memoria y su fun-

cionamiento...” (Hamilakis, 2015) Propone una noción disruptiva dentro de un campo de conocimiento y acción sumamente ligado al saber moderno, como es la arqueología, centrada en la búsqueda de evidencias que refuten o ratifiquen una tesis preestablecida, eliminando cualquier atisbo de saber no mensurable.

La *Arqueología de los sentidos* encuentra un paralelismo con la metáfora de Heidegger sobre el peso de una piedra.

La piedra pesa y manifiesta su pesadez. Pero al confrontarnos con su peso, la pesadez se vuelve al mismo tiempo impenetrable [...] Si intentamos captar la pesadez de otra manera –esto es, depositando la piedra sobre una báscula–, lo único que conseguiremos es introducirla en el mero cálculo de un peso. Esta determinación de la piedra, tal vez muy exacta, no es más que un número, mientras que el peso se nos ha hurtado. (Heidegger, 1996)

Son desde estas propuestas donde se intenta enmarcar la excavación hogareña. En saber que el registro

no tiene la intencionalidad de organizar enciclopédicamente sino en sostener las singularidades, explotando las heterogeneidades y sabiendo que no solamente excavaría en la propiedad sino en mi propia historia personal, en mi nexo sensorial/afectivo con ella, en como el haberla habitado marcó una huella en mi forma de habitar el mundo.

Una vez establecido el criterio que guiará la labor se define el *modus operandi*:

fijando un plazo de tiempo -una hora por cada espacio, una vez por semana- para el recorrido de los ambientes de la vivienda logré realizar un registro, valiéndome desde dibujos y anotaciones hasta fotografías logrando así reunir un nutrido conjunto de documentos.

Introducirme en esta labor me permitió encontrar elementos nunca antes vistos, que me ayudaron a comprender singularidades de la casa. También ver desde otra perspectiva los lugares más habitados que habían mutado desde que fueron utilizados por sus primeros moradores hasta la disposición que nosotros le habíamos dado.

Habitar un lugar

Si se pretende hablar de habitar un lugar es primordial establecer que engloba este término. Para hacerlo, nos valdremos de lo expuesto por Martín Heidegger en *Construir, habitar, pensar* (2015) donde reflexiona sobre el acto de construir, el de habitar y los vínculos de los seres humanos con las construcciones.

Luego de la Segunda Guerra Mundial, Alemania se vio forzada a construir miles de viviendas para una inmensa mayoría de su población. Los hogares alemanes que fueron destruidos por la guerra eran reemplazados por soluciones habitacionales a gran escala.

Es en este boom de edificaciones donde Heidegger reflexiona sobre las implicancias de erigir un lugar para vivir.

Si el fin del construir radica en habitar, ¿es posible que todas las construcciones sean habitables? Está claro que existen construcciones que alojan -las casas alemanas de posguerra, por ejemplo- pero que están alejadas de ser habitables. Es cuando es necesario definir *habitar*.

Heidegger nos muestra que la relación fin-medio entre construir y habitar es engañosa, ya que para él construir es en sí mismo habitar. Dándole un valor central a la esencia del lenguaje –como forjador del ser humano y no al revés– comienza a dilucidar el tópico.

Al realizar un análisis de la evolución de la palabra alemana *bauen* –construir– encuentra que su equivalente en el alto alemán antiguo es *buan* y significa habitar en tanto permanecer, cercanía, vecindad. Si bien la huella del habitar en el construir que posee el vocablo antiguo se fue borrando, la palabra del alemán moderno vecino –*nachbar*– que remite a *nachgebauer* –aquel que habita en las cercanías– nos muestra el vínculo primigenio entre los dos términos.

Siguiendo esta línea etimológica, destaca la vinculación de *bauen* con *bin* –soy– en las formas yo soy, tu eres –*ich bin, du bist*– y en el imperativo *bis* –sé–.

«El modo como tú eres y yo soy, la manera según la cual *somos* los hombres sobre la Tierra, es el *Buan*, el habitar.” (Heidegger, 2015) Por lo tanto, el ser del hombre radica en habitar, se es en tanto se habita.

Bauen también puede implicar abrigo, cuidado. Heidegger da el ejemplo con una sencilla oración: *einen Acker bauen*, que podría traducirse como construir un

campo para el cultivo, pero esta acepción de construir está asociada más a cultivar, a cuidar una plantación. Es así que el construir-habitar se despliega en dos variantes; como cuidar del crecimiento (de un cultivo, por ser un caso) por un lado y como edificar por el otro.

Entonces si la esencia de ser en la tierra es el habitar ¿cuál es la esencia del habitar? Otra vez recurre al lenguaje. El término del sajón antiguo *wuon* y *wunian*, de idioma gótico, significan permanecer, residir al igual que el antiguo *bauen*. Pero es el sentido de *wunian* el que nos aclara cómo es este permanecer; ya que significa permanecer satisfecho, en paz. La palabra paz -*friede*- remite a lo libre -*das Frye*- y a su vez *fry* significa resguardado de todo daño y amenaza, es decir cuidado. Es a través de *einfreden* -rodear- que llegamos a la palabra *freien* -liberar- que supone también entonces cuidar. Tras esta larga expedición por las lenguas germánicas se establece una tríada trascendental: *constuir-ser-cuidar*, donde *esté cuidar, velar por* se convierte en el fundamento del habitar. Este cuidar del que nos devela Heidegger no es una acción pasiva. “El verdadero cuidar es algo *positivo*, y acontece cuando de antemano dejamos a algo en su esencia [...] cuando, en correspondencia

con su palabra, lo rodeamos de una protección, lo ponemos a buen recaudo.” (Heidegger, 2015)

Velar por

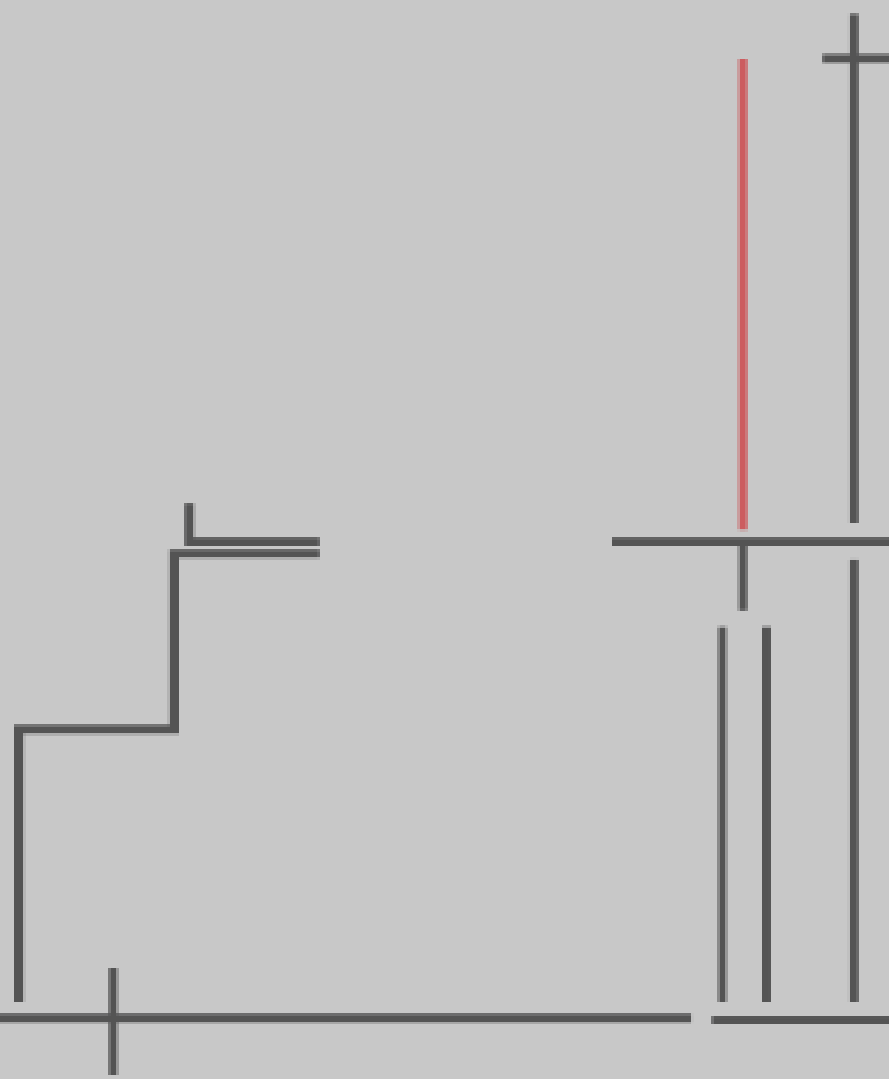
El cuidar entendido como velar, custodiar es la cualidad inherente del habitar, que es a su vez la esencia del ser en la Tierra. Ahora creo entender un poco más mi accionar en relación a la casa gracias al filósofo alemán.

Todo este tiempo estuve ocupado en tratar que la vivienda esté a resguardo, no en sentido material-constructivo sino en su esencia, en su ser hogar para mí. Luego de habitar por más de dos años allí, tiempo en donde nació nuestra hija, emprendimos una mudanza a 1600 kilómetros de la casa. Este hecho hizo que ejecute diversos mecanismos mnemónicos ante el cambio que habíamos decidido en nuestras vidas, intentando registrarlo en un frágil cuaderno ajado. Investigué, excavé y dibujé con el fin de resguardar las memorias de la casa que mutó de habitantes, pero siempre se erigió como un hogar. *Velar por la Ñande Roga Mi* es el motor de este proyecto.

*Hace muchos años el tío Jorge nos contó,
en una de sus célebres historias,
sobre un lugar de su infancia.
Un portón convertido en arco de fútbol
en una callecita santafesina.
Tras millones de pelotazos, goles, atajadas
esos chicos crecieron y abandonaron
el fútbol callejero por otras actividades.
Pero varios años después
alguno de esos célebres futbolistas
que pisaron la canchita de cemento
se vio en la obligación de dejar su testimonio.
Con pintura y sobre el portón viejo escribió:
"Acá fuimos felices".*

*Hoy tomando mates
en la casa de mis abuelos,
convertida en nuestra casa
desde hace casi dos años
me pongo nostálgico.
Fue el primer hogar de nuestra hija
y me alegro de que
haya podido vivir este tiempo
en la casa donde pasé
gran parte de mi infancia.
Pienso que acá nos dejó Cuca,
nuestra primer mascota,
la gata más buena que haya conocido.
Esta casa vieja nos hizo renegar.
Que el techo, que el caño pinchado,
que se derrumbó el pozo ciego, que de todo.
Pero hoy tomando mates
y mirando por el ventanal
puedo decir que acá fuimos felices.*

Fragmentar, ilustrar, recordar



*Gracias a la casa, un gran número
de nuestros recuerdos tienen albergue.*

Gastón Bachelard

En la primera instancia de esta producción, se registraron diferentes espacios de la casa. De esos lugares y objetos asentados previamente en el cuaderno, se seleccionaron fragmentos que fueron ilustrados dando lugar a la siguiente pieza.

¿Por qué archivar?

Es indispensable en este punto, plantear qué entendemos como archivo y porqué incluimos esta producción gráfica dentro del universo archivístico.

El principio de archivo es “...un principio de agrupamiento, y el archivo, como tal, exige unificar, identificar, clasificar, su manera de proceder no es amorfa o indeterminada, sino que nace con el propósito de coordinar un corpus dentro de un sistema...” (Guasch, 2011) El archivo se presenta como un elemento mnemotécnico para preservar la memoria, reconfigurarla como un hecho vivido y no como un hecho inamovible, recuperarla del olvido y la destrucción.

Si bien el modo archival puede llegar a ser tan heterogéneo como a veces ecléctico, para abordarlo hay que tener en claro que “...en ningún caso se trata de una narración lineal e irreversible, sino que presenta bajo una forma abierta, reposicionable, que evidencia la posibilidad de una lectura inagotable.” (Guasch, 2005) Allí en lo abierto, lo plural y lo dispar es donde reposa su potencialidad.

Bien, ¿cómo acceder a un archivo si ya sabemos que únicamente lograremos vistas parciales? Es aquí que surge la figura del *arqueólogo*, no interesado en analizar documentos solitarios que le permiten entablar una línea de progresiva de continuidad hacia una idea preestablecida sino trabajar desde el interior, analizando, reconstruyendo, reescribiendo. Lo importante no es ver lo que hay dentro de este, sino las relaciones y tensiones que han permitido su existencia.

Michel Foucault en *La Arqueología del saber* (2003) establece una diferenciación entre la noción generalizada de archivo y su interpretación. Parte de la idea de entender al archivo no como una mera acumulación de objetos y documentos por parte de un individuo y/o una cultura sino como “el sistema que rige

la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares.” (Foucault, 2003) Para el autor, los archivos contienen un conjunto de reglas intrínsecas que logran determinar qué se constituye como discurso dominante, los límites y formas de conservar los enunciados –y cómo lo mnemónico se presenta en estos–, los procesos de resemantización, revalorización y transformación que les acontece transculturalmente como así los modos de apropiación.

Es por eso, que se adopta el modelo arqueológico propuesto por Foucault para dotar de sentido a este archivo ilustrado, ya que no se busca ningún comienzo –en este sentido es lo opuesto a una excavación arqueológica tradicional– sino que su labor es la de interrogar lo ya dicho, generando así otras visiones y preguntas posibles.

El modelo archivístico foucaultiano antagoniza con un discurso centralizador y regulador de la cultura, representado en el modelo bibliotecario. Ante este sistema que privilegia un discurso sobre otro el archivo se concibe fragmentario por naturaleza, inabarcable en su totalidad y es esta condición la que permite inagotables lecturas.

Recordar para preservar

Archivar se sostiene sobre dos pilares, la *mneme* -la memoria propia- y la *hypomnema* -en sí el acto de recordar. (Guasch, 2005) La latencia del olvido y la destrucción de las memorias son una constante, es por eso que las acciones contra la amnesia surjan para evitar propagar su instinto asolador.

Coexisten estratos de las memorias donde convergen factores disímiles, como las politicidades, lo simbólico, lo personal, lo comunitario. Es central comprender que dentro del campo de las memorias existe una constante lucha de poder por la legitimación de las mismas, también poder apreciar los cambios históricos en los sentidos del pasado que se suscitan en diferentes momentos teniendo en claro que es un imposible disociar las memorias de las subjetividades, las experiencias y sus huellas. (Jelin, 2002)

Este proyecto tiene la particularidad de un doble proceso: el de investigar, documentar, clasificar los documentos en una primera instancia y luego transformarlos en ilustraciones que no persiguen un fin mimético sino el plasmar una intención vinculante entre la casa y mi persona. Una autobiografía ilus-

trada donde se ubica a la memoria en un espacio presente, incorporando los recuerdos en forma heterodoxa y modificable.

Realizar este archivo ilustrado implica comprender la imposibilidad de realizar un archivo de la totalidad – siendo un contrasentido a la noción de archivo a la que se adhiere– y sólo se pueda acceder en forma fragmentaria.

La intención de seleccionar determinados fragmentos para ser ilustrados no confiere un grado de preponderancia de unos documentos por sobre otros, entendiendo que cada documento puede contener múltiples sentidos.

Todo ese acervo documental volcado en el cuaderno hallado se transforma en un mecanismo contra la amnesia, sistematizando objetos y lugares de la casa con el fin de evitar que caigan en el olvido, pero a la vez dotándolos de un nuevo sentido. Citando a Andrea Giunta (2014): “Revisitar las imágenes del pasado implica traerlas al presente. Desde ellas se establecen nuevas relaciones que no se ordenan a través del relato de la historia, sino como reminiscencias, emergencias del pasado en el presente.”

Si bien la resultante puede ser en parte un ejercicio de preservación de la memoria personal, siempre fue concebida teniendo como premisa lo establecido por Graciela Carnevale (2015): “Cada vez que el material es consultado surgen diferentes lecturas y se generan nuevas preguntas que hacen que el archivo sea algo vivo que muta constantemente.”

Fragmento, recuerdo

El comienzo de este archivo ilustrado –compuesto por dibujos de fragmentos– es un dibujo completo, el único: la ilustración de la representación arquitectónica de la casa. (Fig. 2)

En el plano el diseño se asimila bastante a la construcción, pero ese lenguaje no deja de ser una mera presentación y disposición de materiales. La vista frontal de la casa con ladrillos idénticos y equidistantes es un imposible, o, dicho de otra manera, esa fachada no es la de la casa me crie. El revestimiento con *frentebril* se presenta en el plano como una sutil textura visual, pero los miles de colores y texturas de esos trocitos de vidrios ocre y blancos que recubren las paredes se perdieron por completo. Es esencial en este momento recurrir a Heidegger, y precisamente a *Construir, habitar, pensar* (2015). Allí enuncia que en

la construcción matemática de los espacios, las pluralidades son abstraídas a relaciones meramente algebraicas, pero “...en ningún caso estos números-medidas y sus dimensiones, por el sólo hecho de que se puedan aplicar de un modo general a todo lo extenso, son ya el fundamento de la esencia de los espacios y lugares.”

Mis recuerdos de ese hogar no están vinculados con la estaticidad e inmutabilidad que ofrece la mensura arquitectónica, sino con los bordes rugosos, las imperfecciones de los materiales, la pátina que cubre las superficies.

Estas características vinculan más la casa con la idea de ruina que con la de un edificio firmemente erigido. Pero es importante hablar de la ruina, no en sentido peyorativo, sino como un espacio que sirve para revisar el pasado y permitir comprender el presente. No es la mera contemplación romántica de la ruina *per se*, es un elemento que contiene memorias y vivencias forjadas durante largos años, como una alegoría de la finitud y del paso del tiempo. El antropólogo vasco Joseba Zulaika (2006) resalta el papel primordial que tienen las ruinas para poder comprender nuestros presentes:

La primera misión de las ruinas como emblemas es condensar e identificar el significado de edificios, teorías, historicidades y biografías. [...] A través de redirigir nuestra atención hacia las ruinas es como aprendemos más sobre los fenómenos históricos y biográficos.

La esencia de ese hogar, de esa *Ñande Roga Mi*, radica en todas esas pequeñas partes, lugares, rincones, objetos, sin todo sería sólo un caparazón. Son estos los que activan los recuerdos y guardan las memorias.

El vínculo entre la casa, los objetos, los lugares, los fragmentos y los recuerdos se entrecruzan. La casa contiene en su *ser hogar* a las vivencias, como así también a los objetos y lugares, pero los recuerdos no podrían existir nunca sin estar ligados a un lugar físico. Cuando un recuerdo se manifiesta es imposible disociarlo de un sitio, y en viceversa, un sitio rememora algún episodio específico. Con exactitud, Walter Benjamin (1992) afirma: “Quien sólo haga el in-

ventario de sus hallazgos sin poder señalar en qué lugar del suelo actual conserva sus recuerdos, se perderá lo mejor.”

No es importante la exactitud en este punto, la memoria construye espacios, puede ser –y es lo más seguro– que ese recuerdo no se asimile a lo ocurrido, o que ese lugar no haya sido la escena donde ocurrió. La memoria es una producción, entre los pasados y los presentes, que se encuentra enmarcada, personal y colectivamente. Es lo contrario a la figura del arcón de los recuerdos, un cofre con archivos extraíbles donde se puede acceder a ellos en forma aséptica. En las memorias, no existe una verdad inalterable sino “...verdades presentes en los silencios, en los miedos y en los fantasmas que visitan reiteradamente al sujeto en sus sueños, en olores y ruidos.” (Jelin, 2002)

¿Por qué elegir fragmentos, cuando se está hablando de una totalidad, en este caso la casa? Porque el fragmento no se vincula obligatoriamente con el todo, tiene su propia autonomía que le permite poder aludir y a su vez eludir el entero, que está, pero ausente. Según Diana Aisenberg (2004), “el fragmento propende a disolver la totalidad que está suponiendo y

que va llevando hacia la disolución de la que no procede”

El fragmento y especialmente los dibujos fragmentados tienen lenguaje propio. A primera vista pareciera ser una imagen interrumpida, pero es todo lo contrario, en sus bordes inconclusos y en su indefinición reside su valor. Esa imagen no necesita de más información de la que ya detenta.

En los dibujos que componen este archivo ilustrado, coexisten dentro de los fragmentos dos partes, una con un grado de detalle más acentuado y otra que se expresa con líneas mínimas. Ambas se encuentran dentro de un mismo universo donde se complementan, una no es subsidiaria de la otra. El fragmento emerge desde el vacío sostenido por trazos ligeramente perceptibles.

Esta dualidad entre el detalle y las partes inconclusas es un recurso que me acompaña hace tiempo y deriva en parte de mi fascinación por ciertas obras *inacabadas* (o al menos así lo presentan las descripciones museísticas) de Lucian Freud.

En estos retratos se aprecia su característica preocupación por el detalle combinado con trazos sueltos a forma de líneas-fuerza. Esta combinación, que hace

que se le acuñe el vocablo *inconcluso*, es para mí una expresión cabal de poder lograr que en una obra puedan convivir la totalidad con el fragmento en un mismo espacio.

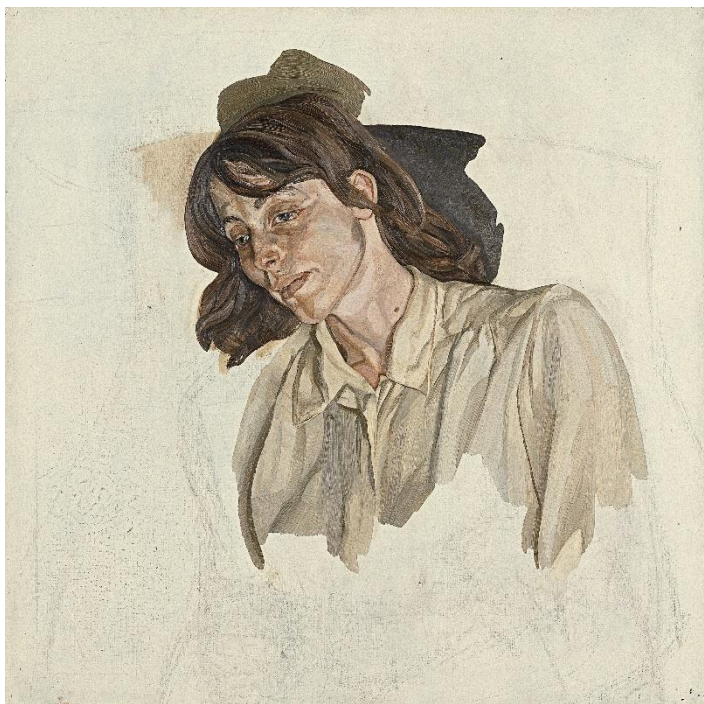


Fig. 1: Freud, L. 1976-77. *Último retrato*. Óleo y lápiz sobre lienzo.
61 x 61 cm.

La materialidad de este archivo ilustrado de memorias hogareñas también contiene, a su forma, una vinculación con la casa. El uso de grafito rememora mi primera infancia.

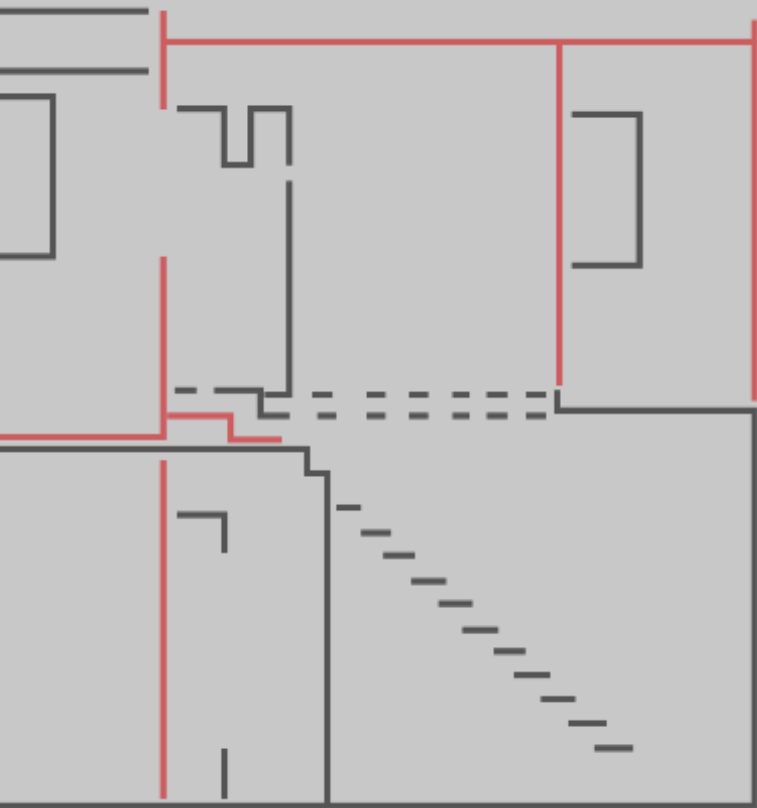
Mi abuelo Héctor, quién era un aficionado al dibujo –tomando cursos por correspondencia– me inculcó el hábito y la técnica.

El método de seleccionar fragmentos e ilustrarlos me acompaña desde mis primeras incursiones en el dibujo. Mañanas enteras, en la cocina, copiando tapas de revistas, seleccionando a los futbolistas destacados por el suplemento deportivo para plasmarlos en papel e inmortalizarlos.

Elegir al grafito como material para realizar esta serie no es azaroso, es una vuelta a mi infancia y un homenaje a Héctor.

Si la memoria “...depende de los sentidos, y los sentidos dependen de la materialidad y el carácter físico del mundo” (Hamilakis, 2015), entonces fue la materialidad de la casa –lo inconcluso, lo imperfecto– lo que ha guiado a esta parte del archivo, donde cobran relevancia esos aspectos.

Dibujos de Ñande Roga Mi



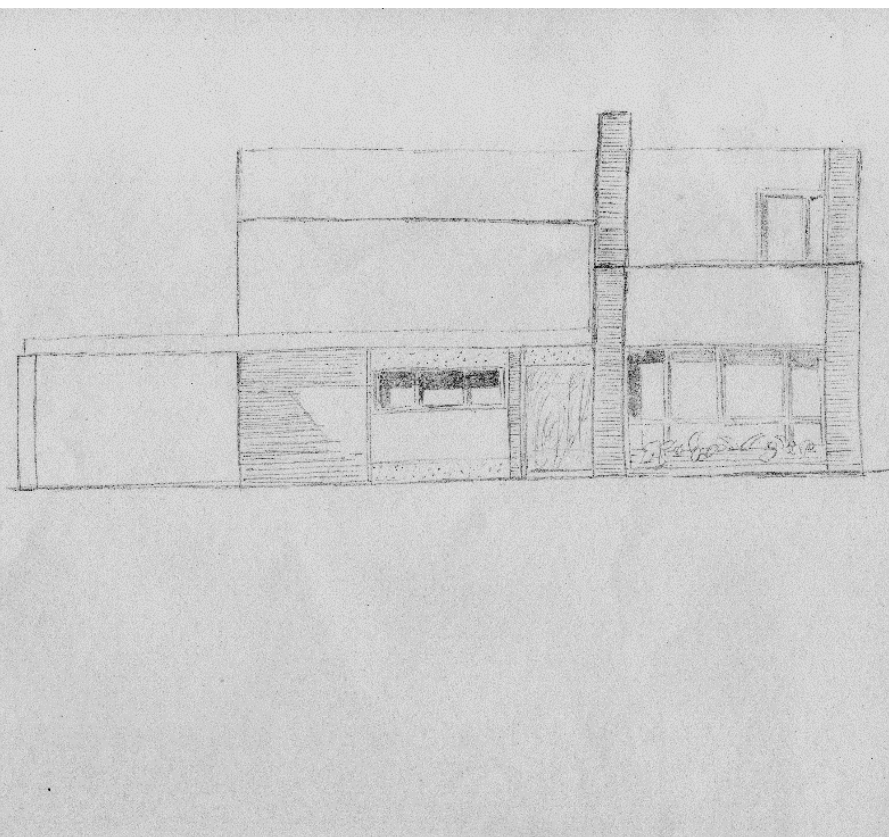


Fig. 2: 1 1-1 (*exterior-frente*). Grafito sobre papel. 21 x 29,7 cm.

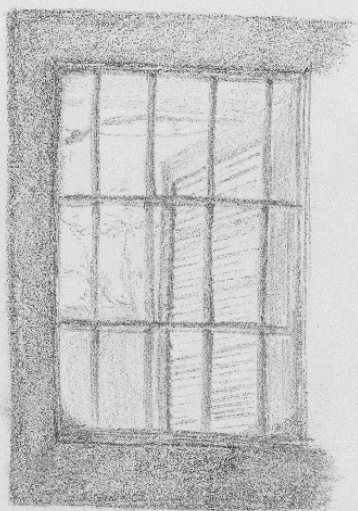


Fig. 3: 2 2-5 (*interior-habitación*). Grafito sobre papel. 21 x 29,7 cm

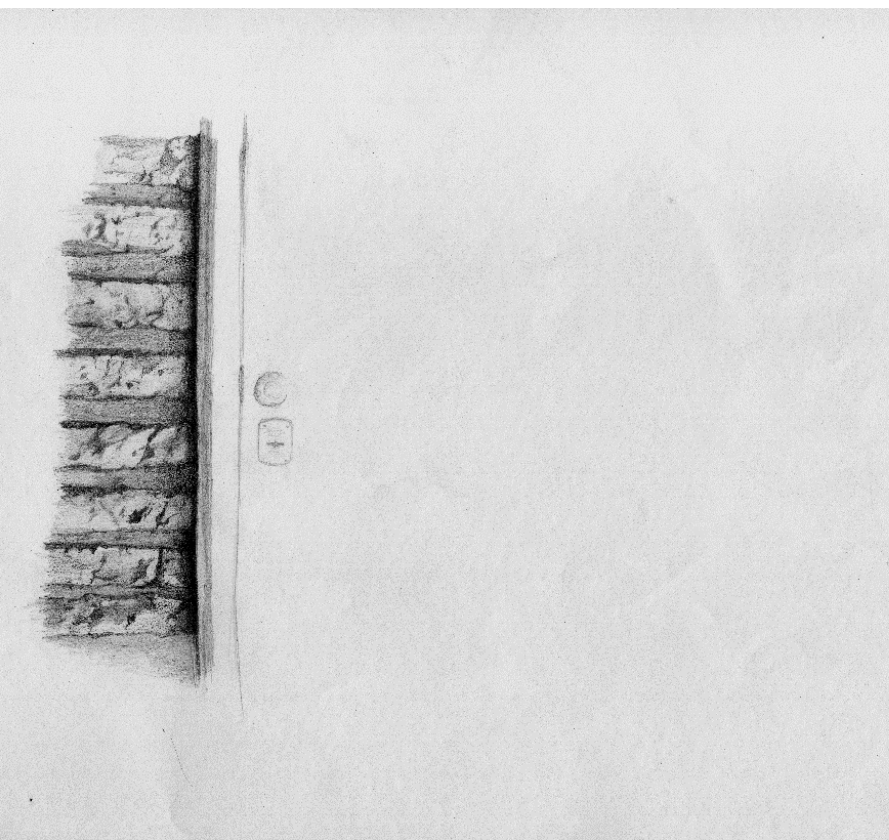


Fig. 4: 3. 2-8 (*interior-fondo*). Grafito sobre papel. 21 x 29,7 cm

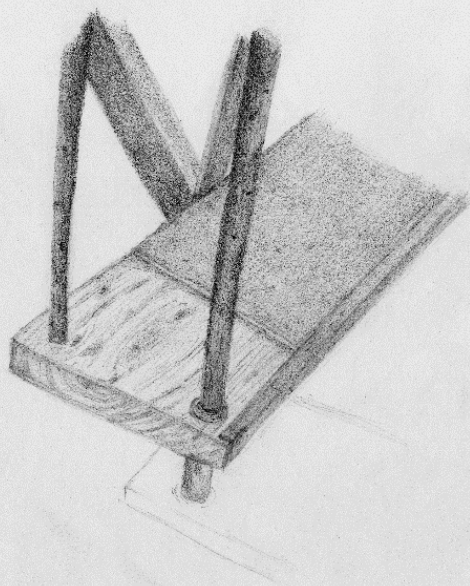


Fig. 5: 4. 2-7 (*interior-living*). Grafito sobre papel. 21 x 29,7 cm



Fig. 6: 5. 1-2 (*exterior-jardín*). Grafito sobre papel. 21 x 29,7 cm

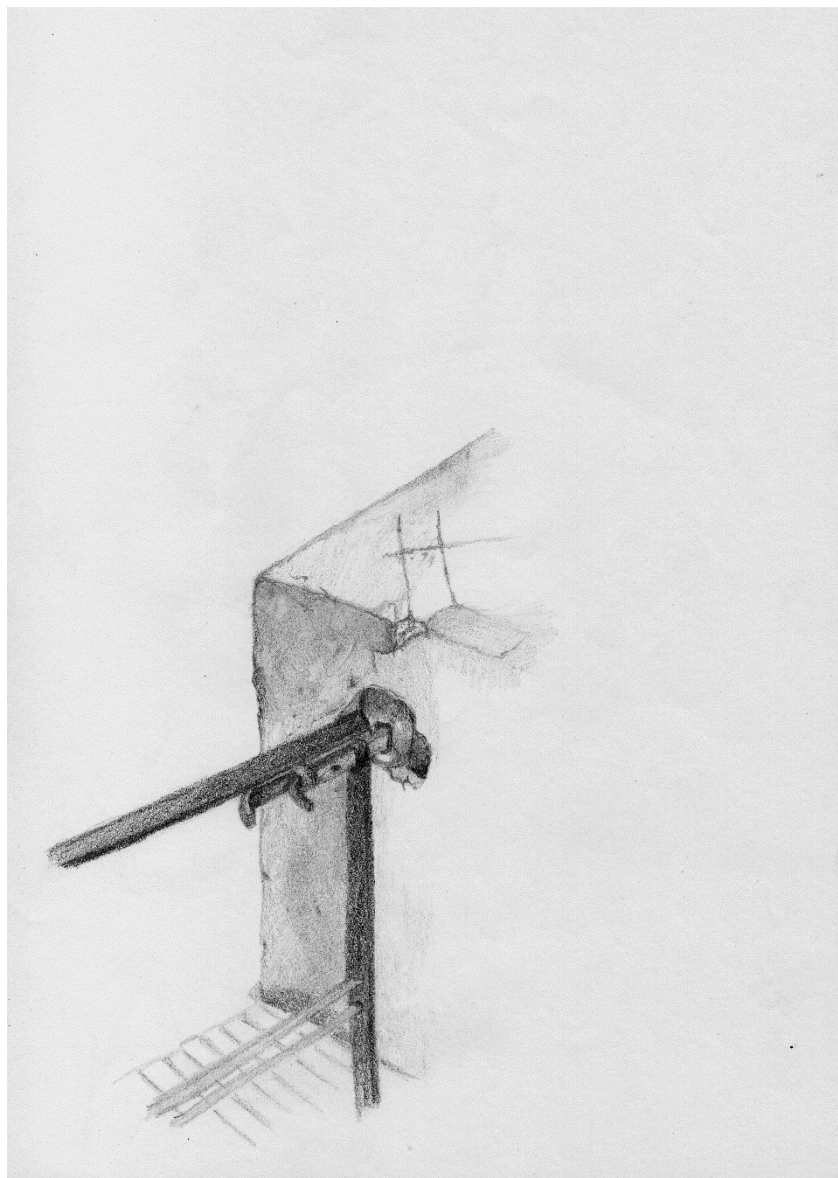


Fig. 7: 6. 1-2 (*exterior-jardín*). Grafito sobre papel. 21 x 29,7 cm

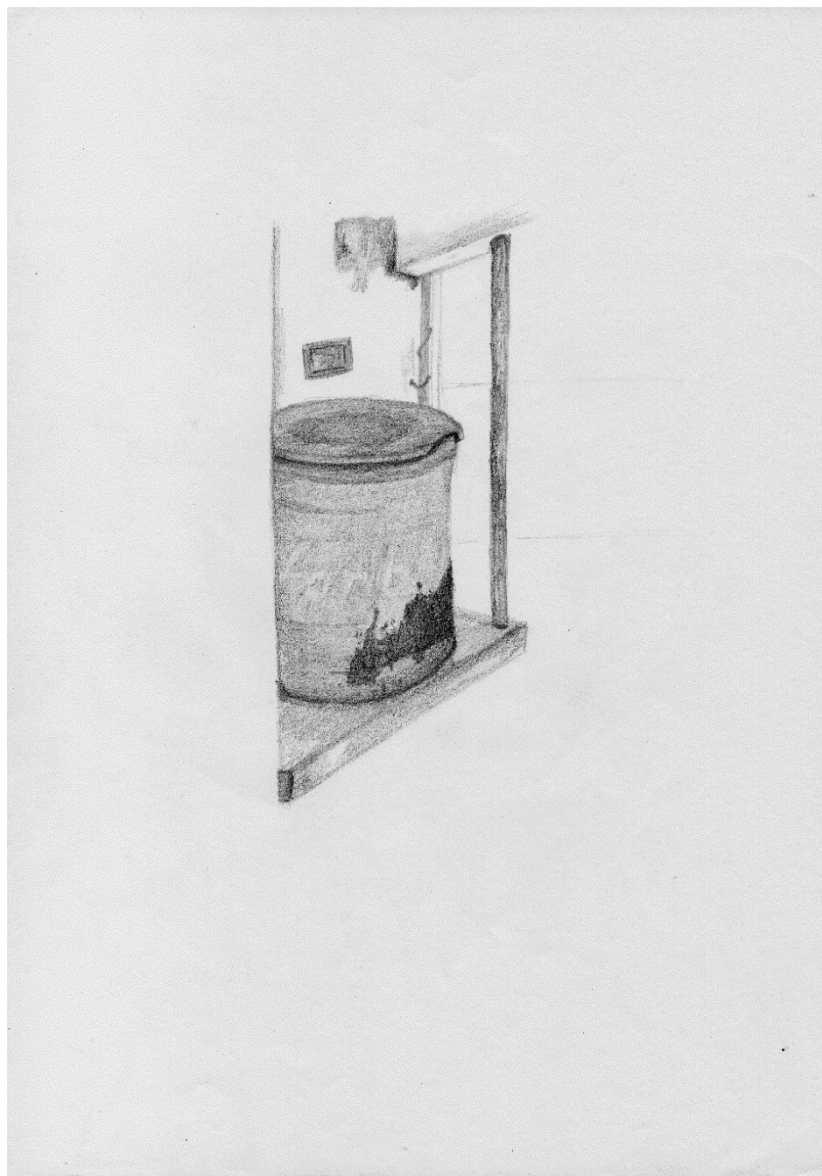


Fig. 8: 7 1-9 (*exterior-patio*). Grafito sobre papel. 21 x 29,7 cm

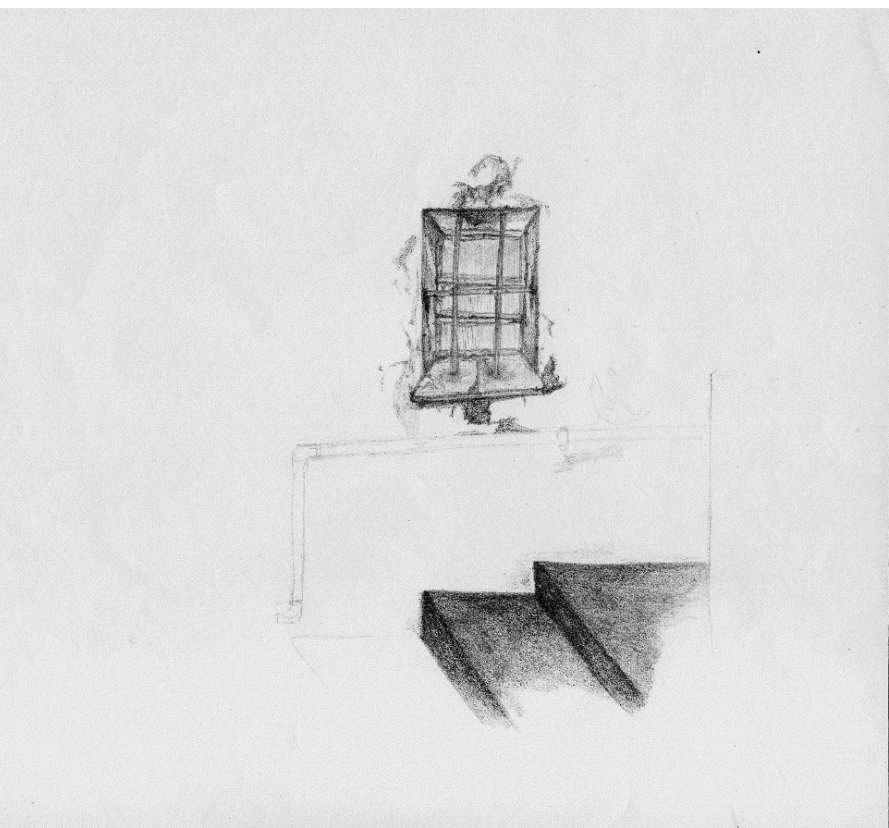


Fig. 9: 8. 1-9 (*exterior-patio*). Grafito sobre papel. 21 x 29,7 cm



Fig. 10: 9. 1-9 (*exterior-patio*). Grafito sobre papel. 21 x 29,7 cm

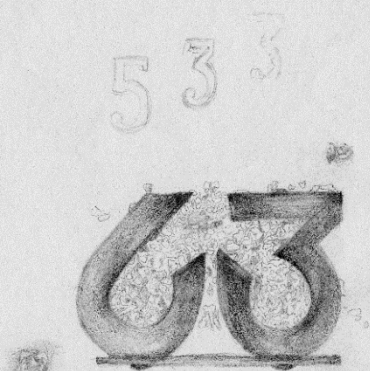


Fig. 11: 10. 1-2 (*exterior-fachada*). Grafito sobre papel. 21 x 29,7 cm

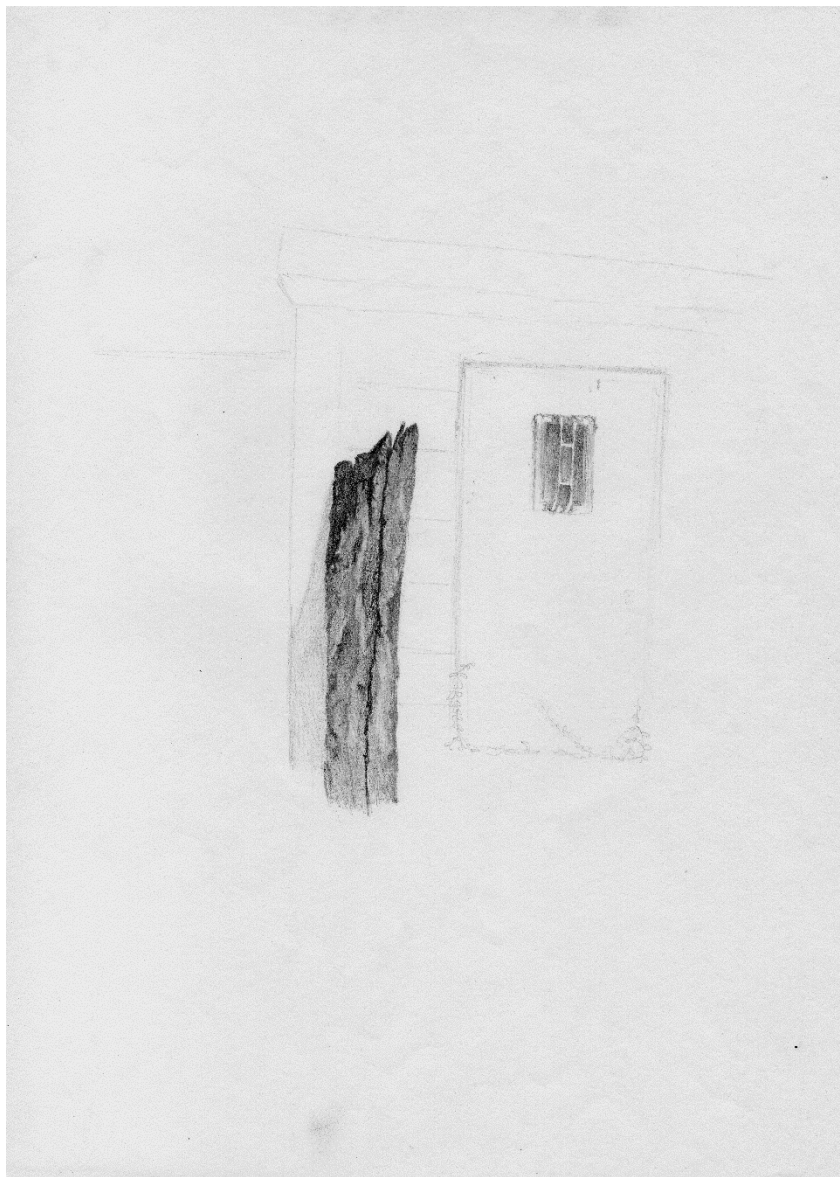


Fig. 12: 11. 1-9 (*exterior-patio*). Grafito sobre papel. 21 x 29,7 cm

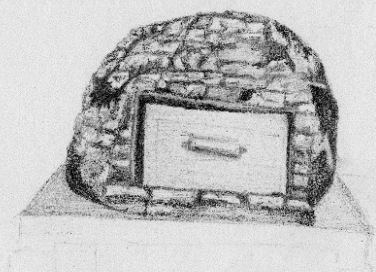


Fig. 13: 12. 1-9 (*exterior-patio*). Grafito sobre papel. 21 x 29,7 cm

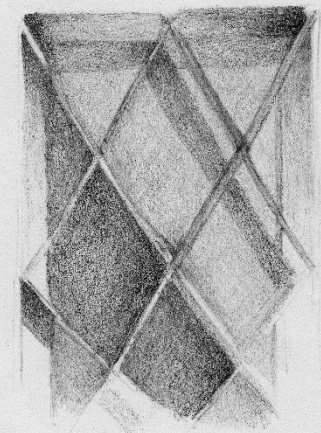


Fig. 14: 13. 1-10 (*exterior-garage*). Grafito sobre papel. 21 x 29,7 cm

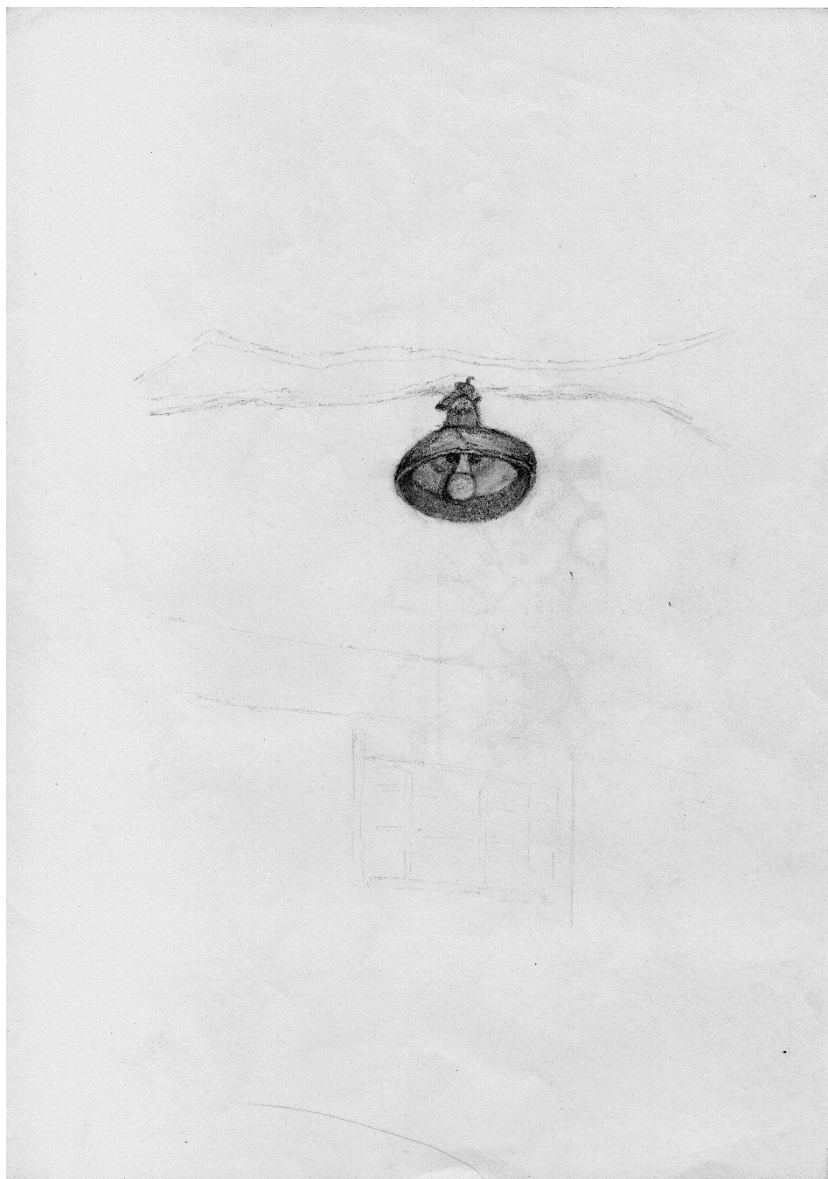


Fig. 15: 14. 1-9 (*exterior-patio*). Grafito sobre papel. 21 x 29,7 cm

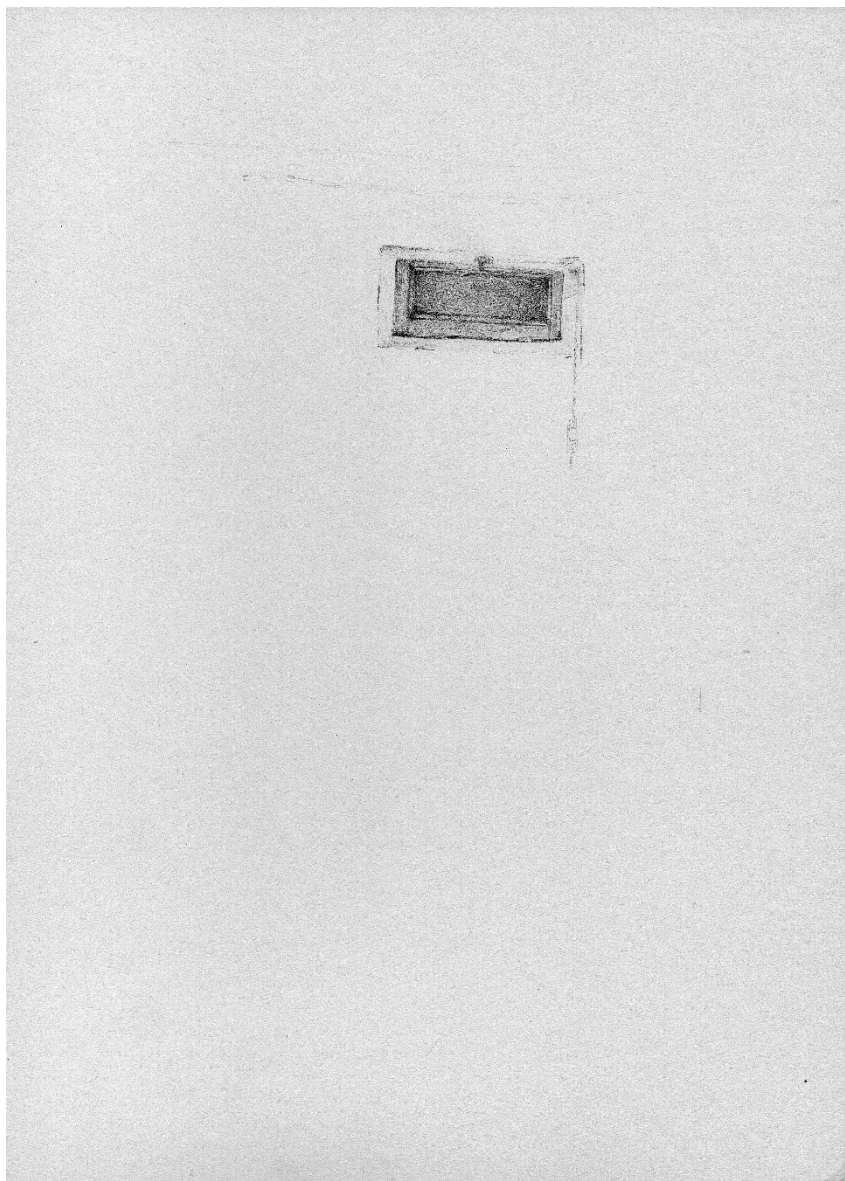


Fig. 16: 15. 2-6 (*interior-habitación chica*). Grafito sobre papel.
21 x 29,7 cm

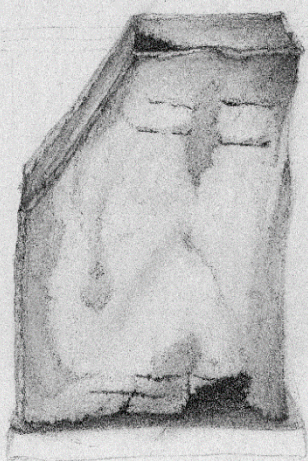


Fig. 17: 16. 1-9 (*exterior-patio*). Grafito sobre papel. 21 x 29,7 cm

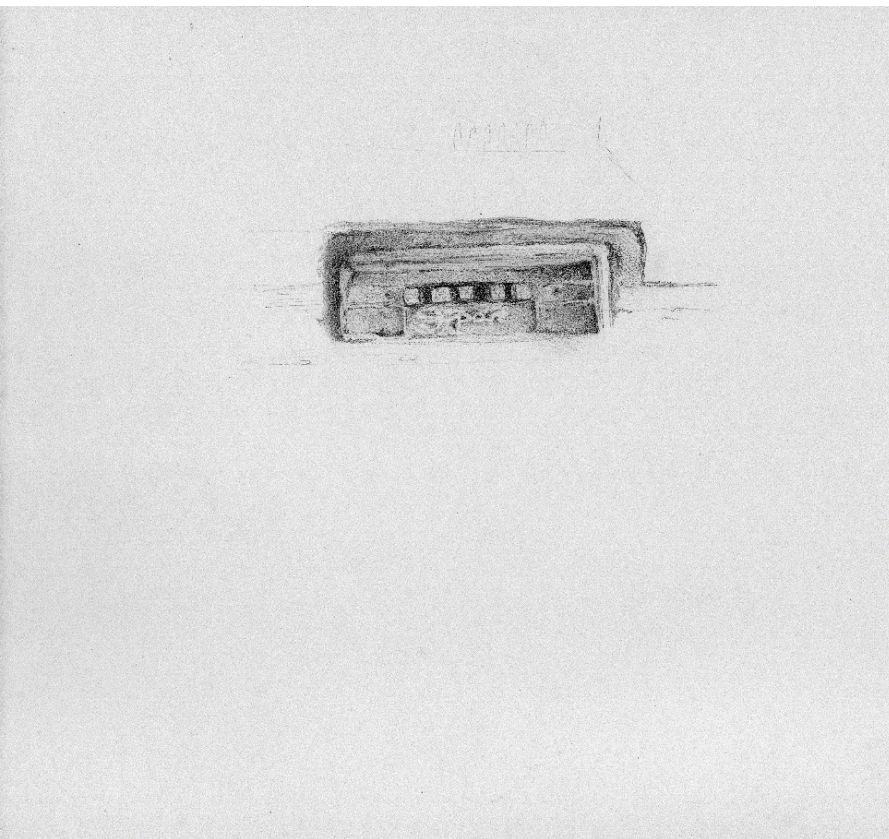


Fig. 18: 17. 2-4 (*interior-cocina*). Grafito sobre papel. 21 x 29,7 cm

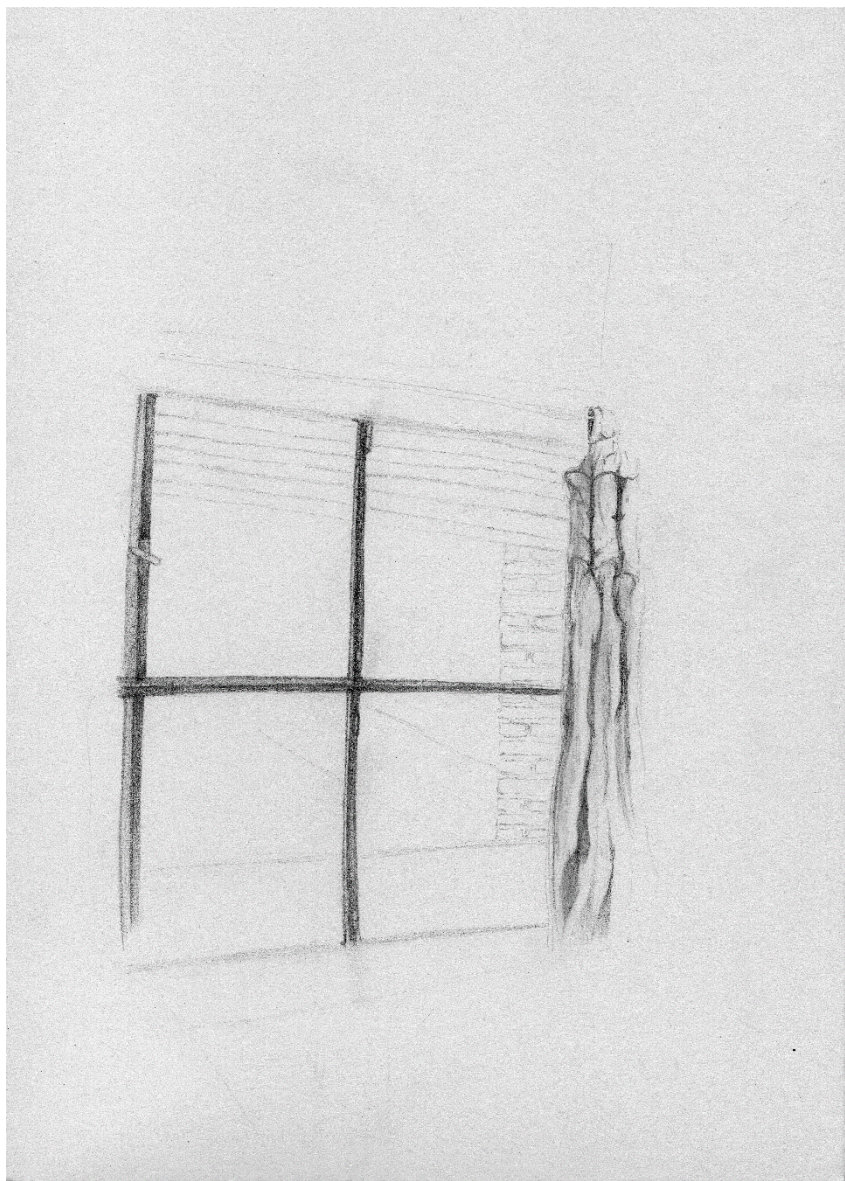


Fig. 19: 18. 2-7 (*interior-living*). Grafito sobre papel. 21 x 29,7 cm

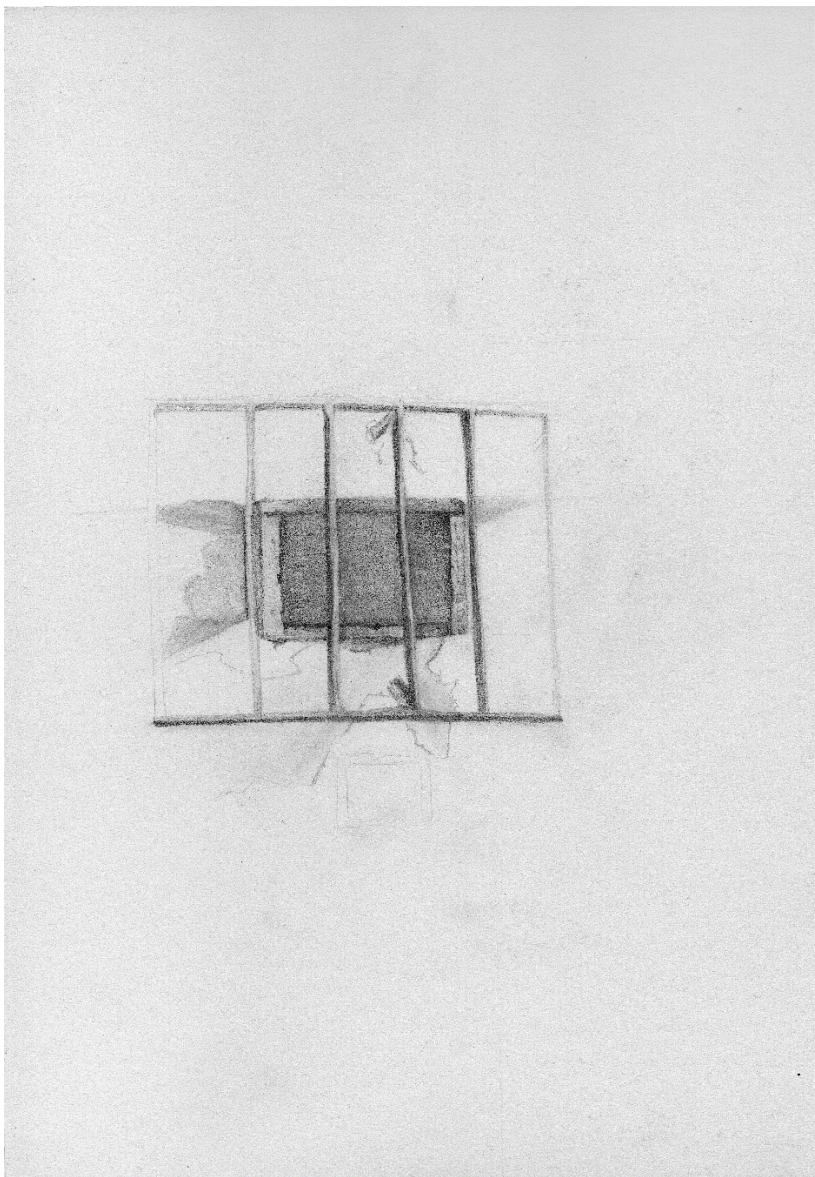


Fig. 20: 19. 1-9 (*exterior-patio*). Grafito sobre papel. 21 x 29,7 cm

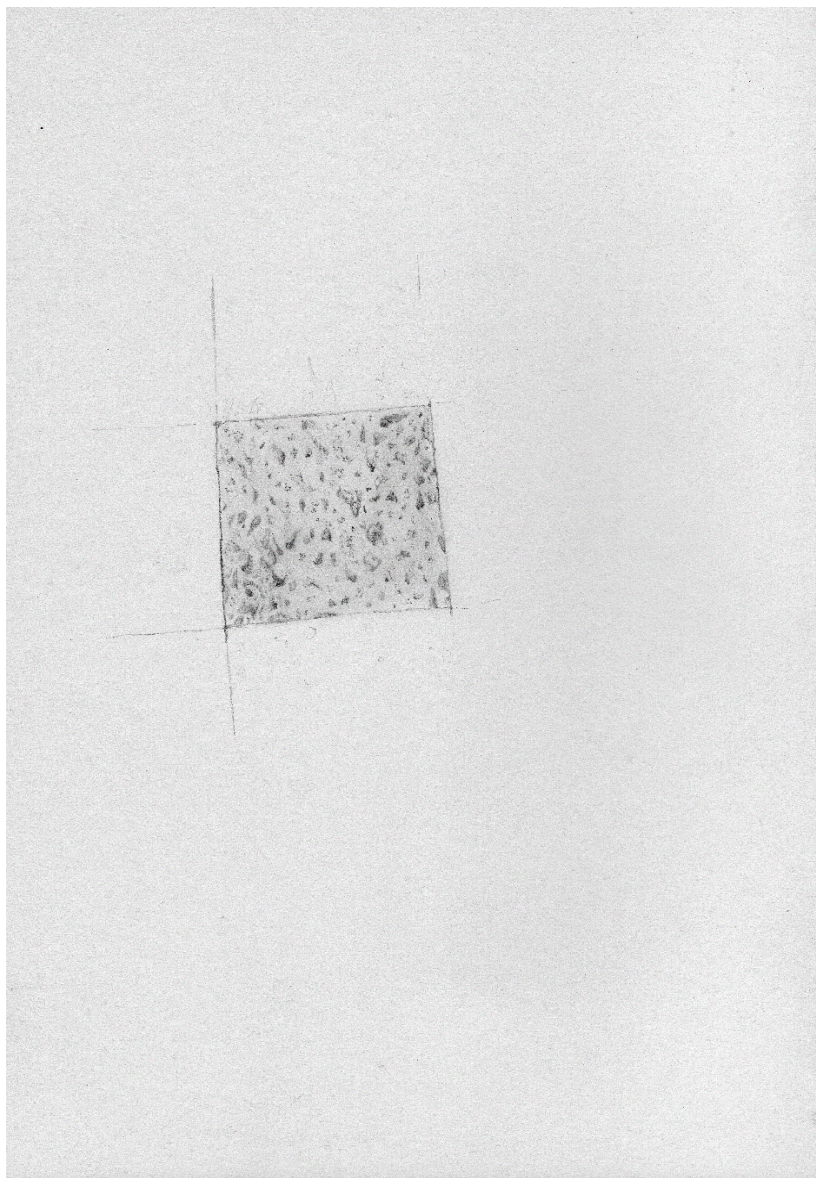
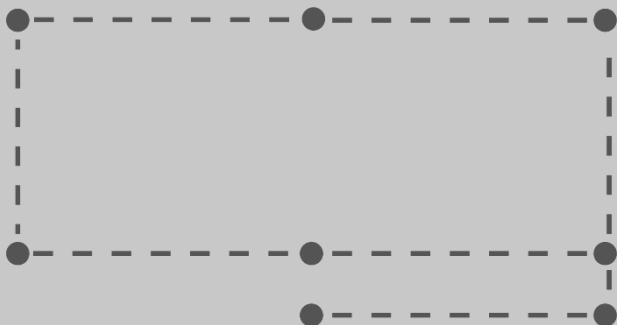


Fig. 21: 20. 2-7 (*interior-living*). Grafito sobre papel. 21 x 29,7 cm

Proyectos previos



El tópico de mi relación con la casa se remonta a dos proyectos previos, *AGFA* del 2016 y *Si los muertos no se quejan por algo es que se murieron* de 2017.

AGFA

AGFA reúne de una serie de fotografías de rincones y lugares recónditos de la casa.

Comenzó con una excursión previa, donde encontré una cámara de fotos analógica de mi abuelo Héctor, un aficionado a la fotografía. Era una cámara Agfa Silette en su estuche de cuero, que rápidamente llevé a un técnico para que la sometiera a una revisión después de tantos años en desuso. El diagnóstico fue fulminante: un hongo entre los lentes que, según el especialista, no permitiría funcionar al artefacto. Este panorama abrumador no impidió que mi tozudez me haga comprar un rollo para contrarrestar el dictamen del especialista. Luego de disparar 24 veces y enviar a revelar comprobé que el diagnóstico era cierto en parte, si bien las fotografías presentaban un velo celeste, gracias al hongo que habitaba la cámara, la cámara en sí funcionaba.

La Agfa Silette en su funda de cuero no fue utilizada en muchas ocasiones y se conservó como un objeto

preciado en una estantería. Esa tonalidad azulada y velada que se apreciaba las fotografías impresas en parte generaban una atmósfera que rozaba lo espectral, un sentimiento que me abundaba cuando me permití visitar aquella construcción que habité de niño.



Fig. 22: *Exterior 1* (de la serie *AGFA*).
Impresión fotográfica. 10 x 15 cm.



Fig. 23: *Baño P.A. 2* (de la serie *AGFA*).
Impresión fotográfica. 10 x 15 cm.



Fig. 24: *Fortus 3* (de la serie *AGFA*).
Impresión fotográfica. 10 x 15 cm.

Si los muertos no se quejan por algo es que se murieron

En esta serie de dibujos el recorrer el espacio fue central. Recorrerlo no con una idea fija de principio, nudo, desenlace sino la de llevar a cabo lo que propone Jacques Derrida (1997): “Si viese claramente y por anticipado, a dónde voy, creo realmente que no daría un paso más para llegar allí.” Una especie de *flâneur* de un espacio ya conocido.

El recorrido que se extendió a lo largo de un mes permitió captar los detalles de la casa con sus pequeñas construyendo una real conciencia del espacio y su entorno.

A veces de los ambientes vacíos de la casa, donde la arquitectura programó que allí iba a existir nada más un hueco surgía una luz que ingresaba por esa ventana con vidrios ocres y cubrían todo el espacio haciendo que el vacío pensado como un descanso -visual y hasta estructural- ahora se ateste de sensaciones, que es en sí lo que hizo de aquella conjunción de ladrillos, cal, cemento, empapelados un lugar especial y no mero espacio muerto.

Estas uniones de fragmentos, ahora plasmados en papel, fueron intervenidas por trazos en clave arquitectónica/sintética de la casa.

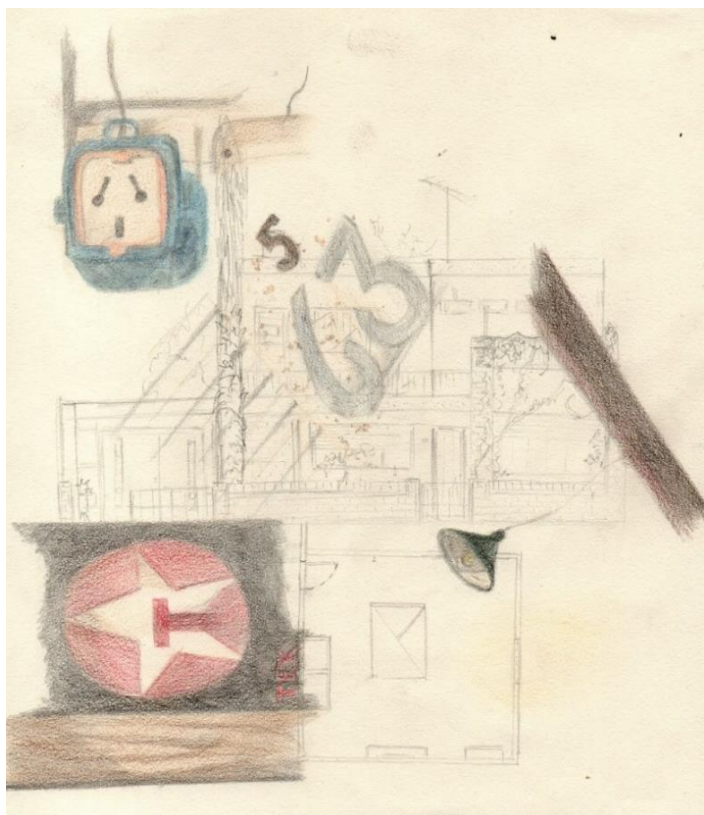


Fig. 25: *S/T* (de la serie *Si los muertos no se quejan por algo es que se murieron*) Lápiz color sobre papel. 25 x 27 cm.



Fig. 26: S/T (de la serie *Si los muertos no se quejan por algo es que se murieron*) Lápiz color sobre papel. 27 x 20 cm.

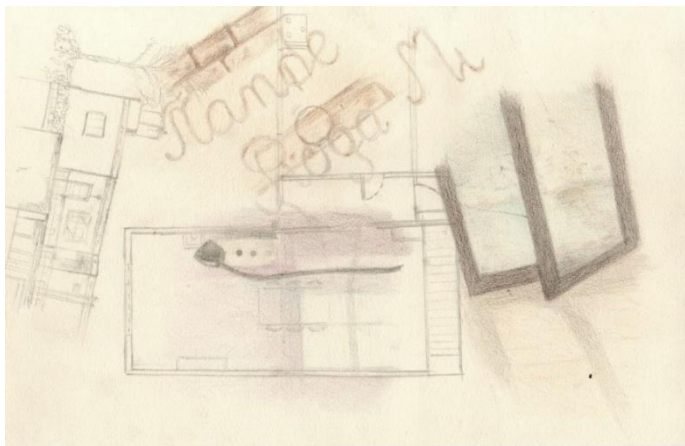
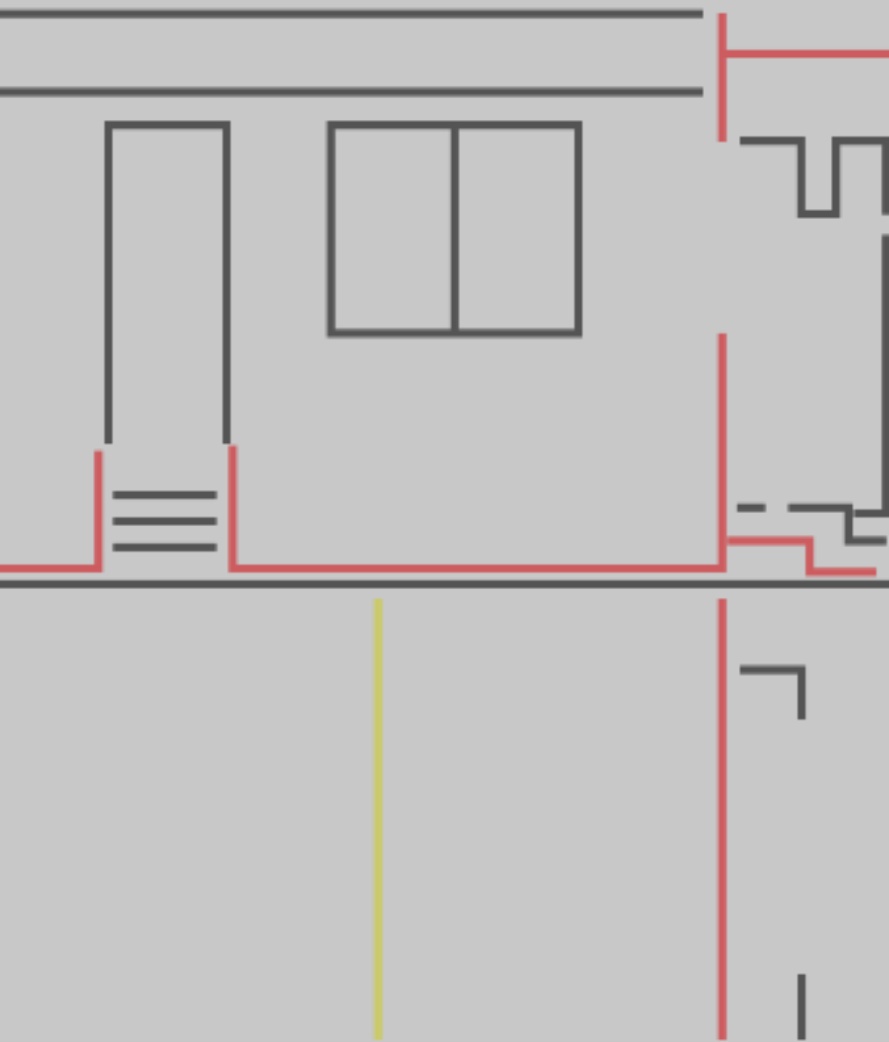


Fig. 27: S/T (de la serie *Si los muertos no se quejan por algo es que se murieron*) Lápiz color sobre papel. 29 x 20 cm.

¿De qué hablamos cuando
hablamos de archivos?



*La cuestión del archivo
no es una cuestión de pasado.
Es una cuestión de porvenir*

Jacques Derrida

Diferentes modalidades se han presentado a lo largo del siglo XX que podríamos catalogar como arte y archivo. Ahora bien, ¿qué es lo que hace que ciertas producciones sean plausibles de ingresar en el vasto campo del arte archivístico? En primera instancia se debe considerar el traspaso de lógicas gestado después de la irrupción de las vanguardias de principio del siglo pasado y que acontece con virulencia luego del fin de la Segunda Guerra Mundial y con mayor fuerza a partir de los años '60, una ruptura que se podría plantear en los siguientes términos: de la lógica del museo como mausoleo a la lógica del archivo.

Una de las primeras investigadoras y teóricas, junto a Hal Foster, de este campo a mediados de los años noventa es la catalana Anna María Guasch que ha realizado profundos análisis sobre el arte de archivo, la preservación de la memoria contra lo que ella llama pulsión de muerte. Guasch (2011) plantea que

el arte de las últimas décadas ha desplegado distintas estrategias en el marco global de la deconstrucción, [...] el más activo impulso o ethos posmoderno desde el que cuestionar los valores de la alta modernidad. Estrategias como la de la apropiación [...] y la del simulacro [...] desde mediados de la década del noventa se asiste a la emergencia de una tercera alternativa [...] la de la fiebre del archivo, tanto en su versión puramente estructural [...] como en su carácter sistémico y epistemológico.

Gran aporte a este campo ha sido *Mal de archivo*, obra de mediados de los años '90 del filósofo argelino-francés Jacques Derrida, gracias a la cual surgen tendencias que generan un impulso de archivo en vastos artistas y producciones a lo largo de todo el siglo.

Orígenes del arte de archivos

Es posible trazar líneas de abordaje dentro del abanico del arte en relación con el archivo: una primera instancia marcada por *protoarchivos*, producciones

que nacidas a principios del siglo XX no fueron concebidas estrictamente vinculadas con este campo, pero gracias al advenimiento de teorías que plantearon un modo de abordar la cuestión de la memoria histórica en correspondencia con el archivo, han servido como un primer impulso y un comienzo de camino. Asimismo, se abordarán las producciones archivísticas surgidas a partir de los '60 -relacionadas muchas veces con el arte conceptual- y con mayor frecuencia y teoría a finales del siglo XX.

Durante las dos primeras décadas del siglo XX se desarrollan propuestas que vistas a la luz de estos días, son los primeros indicios de un modo diferente de organizar un relato histórico y de producción artística.

Imposible es obviar *Atlas Mnemosyne*, la célebre obra de Aby Warburg. Desarrollado sistemáticamente entre 1925 y el año de su muerte en 1929, este archivo visual sobre la memoria histórica, cultural y de las imágenes se planteó romper con la linealidad de un discurso en historia del arte. Como señala Guasch (2011)

...a través de heterogeneidades y discontinuidades, constituidas con el valor indivi-

dual, pero a la vez, relacional, de cada imagen, de la que se ha eliminado o, al menos, obviado cualquier jerarquía, límite o frontera de orden estético y de procedencia.

Warburg agrupó fragmentos literarios, imágenes/reproducciones de obras que iban desde su presente al Renacimiento y del Barroco hasta culturas consideradas a-históricas como son las mesoamericanas y orientales en 79 paneles que articulan este archivo.

“El carácter siempre permutable de las configuraciones de imágenes [...] señala por sí solo la fecundidad heurística y la sinrazón intrínseca de tal proyecto.”

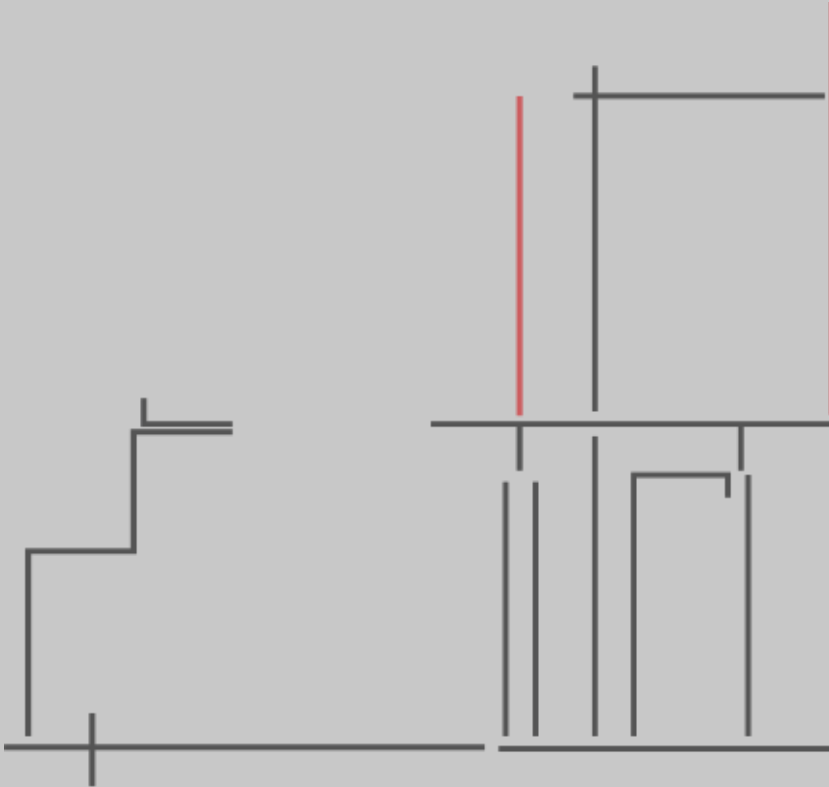
(Didi-Huberman, 2017)

Este archivo fue salvaguardado de la censura del nacionalsocialismo y enviado a Inglaterra en lo que hoy es el Instituto Warburg, donde aún se conserva junto a la amplísima biblioteca del autor.

Otra célebre obra a analizar es la desarrollada por el fotógrafo alemán August Sander en sus dos proyectos, *Ciudadanos del siglo XX*, iniciado alrededor de 1920 y *Los rostros de nuestro tiempo* de 1929, destruido por los nazis. Enmarcado dentro de la Nueva Objetividad alemana, Sander intentó dar una imagen de su tiempo a través de miles de retratos fotográficos

de los ciudadanos de la sociedad de la República de Weimar clasificados según categorías sociales, profesiones, etc. En *Ciudadanos del siglo XX* nos encontramos con más de 500 retratos, divididos en 45 carpetas, cada una con aproximadamente 12 fotografías, clasificadas en siete categorías (El Granjero, El artista, La ciudad, Oficios especializados, Los últimos hombres, La mujer, Clases y Profesiones) Sander consideraba que las diferencias individuales se funden en el retrato colectivo, formando una unidad mayor como es la sociedad alemana fisiognómicamente organizada. Buscaba lo homogéneo, lo común entre un grupo de individuos, las características propias que los permiten clasificar dentro una categoría social intentando encontrar los puntos en común entre tanta individualidad. El valor de su trabajo reside en la resignificación del retrato fotográfico pictoricista (nacido como una afirmación de estatus social burgués) dándole un carácter enciclopédico, científico y de archivo social.

Tipos y formas de archivos



Mientras que las primeras vanguardias del siglo XX centraron su accionar en la discusión –y destrucción en algunos casos– de las obras de arte como entes auráticos, otras vertientes viraron hacia la lógica de la clasificación, los soportes documentales y los archivos.

Entonces, la pregunta que surge es: ¿Se puede hablar de arte de archivos o sería más acertado decir *artes de archivos*? Por supuesto que la tarea de agrupar producciones tan heterogéneas y catalogarlas bajo un mismo rótulo puede considerarse arbitraria, pero tampoco aclararía el panorama afirmar la existencia de diversas maneras de presentarse en el mundo como archivo. El *quid* de la cuestión radica en encontrar mecanismos en común –como así otros que no lo hicieran–, formas de concebir las prácticas, de gestar y plasmar todo el universo de construcciones de memorias que conlleva esta praxis.

Un modo sumamente acertado de discernir los matices entre las propuestas de archivos lo formula Guasch (2011): la coexistencia de dos paradigmas o *máquinas del archivo*. Uno de estos gravita sobre los ejes de procedencia y continuidad mientras el otro lo hace sobre la heterogeneidad y discontinuidad. Si bien estos dos modelos son esclarecedores para un

gran acervo de producciones, con el advenimiento del mundo digital se desdibujan ciertos márgenes entre lo material y lo inmaterial requiriendo un tercer apartado: el del espacio virtual.

Procedencia y continuidad

Dentro de los paradigmas planteados por Guasch, éste reúne a las producciones que centran su accionar en “el principio ordenador del nomos” (Guasch, 2012) Si bien no pretender manifestarse desde la objetividad, tienden a establecer una cierta distancia entre los hechos/documentos y el sujeto. Como señala Guasch, en este modelo prima el nexo archivo-cultura objetual y las formas de preservar memorias materiales.

Dentro de este campo podemos incluir al trabajo de August Sander, las vertientes fotodocumentales del archivo surgidas a mediados del siglo XX -Hilla & Bernd Becher, Ed Ruscha- que en cierta manera pueden considerarse subsidiarias de la obra de Sander, como así las prácticas vinculadas al arte conceptual -On Kawara-.

En este tópico la intención es ahondar en una obra del estadounidense Matt Kenyon. Si bien el eje central de su quehacer artístico son las relaciones entre

las tecnologías y los seres humanos, su obra *Notepad* de 2007 se desplaza hacia un paradigma ligado al archivo. Esta producción fue concebida como un acto de protesta, un gesto subversivo y sutil. A primera vista, estos *Yellow Legal Pad* -cuadernos legales amarillos: un tipo de cuaderno creado a fines del siglo XIX como anotador para cuestiones legales y que su uso aún perdura- no parecieran presentar ninguna diferencia con los que se circulan en ámbitos administrativos como en oficinas de todo Estados Unidos. No hay nada que muestre en este anotador una amenaza, pero el mensaje está sumamente oculto: gracias a un sistema de microimpresión -solo visible a través de una lupa-, los renglones de cada página componen la lista de civiles muertos registrados durante los primeros tres años de la invasión a Irak por parte de Estados Unidos. En sí que todo el cuaderno se transforma en un archivo memorial encriptado. Pero la acción se completa en 2010, cuando Kenyon manda a imprimir mil ejemplares de sus cuadernos y los distribuye dentro del Capitolio. Como marca el artista, estos cuadernos pasan a ser un Caballo de Troya en uno de los focos del poder norteamericano: algunos pasarán a formar parte del archivo administrativo del Congreso de Estados Unidos junto a anotaciones de

los congresistas que convivirán con los muertos iraquíes generados por la política exterior imperialista.

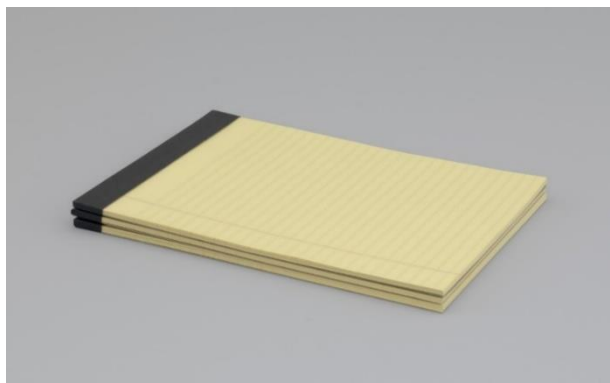


Fig. 28: Kenyon, M. 2007. *Notepad*.
Tinta sobre papel. 21,6 x 28 x 2 cm.

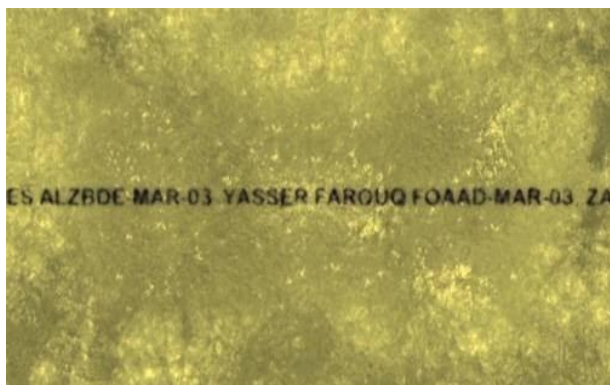


Fig. 29: Kenyon, M. 2007. Detalle de *Notepad*.
Tinta sobre papel. 21,6 x 28 x 2 cm.

Heterogeneidad y discontinuidad

La segunda *máquina* consta de producciones donde la flexibilidad y contradicción tienen un rol central, donde no existe una ley rectora exterior que las regule, más bien “...organiza relaciones que se constituyen a partir de heterogeneidades y discontinuidades dando lugar a una visión fragmentada, policéntrica y ni lineal que revela la continua mutabilidad del contenido...” (Guasch, 2011) La conservación de las memorias en esta clase de archivos convive con el olvido, la destrucción de las mismas, las reinterpretaciones y el trauma. El ejemplo más claro es el *Atlas Mnemosyne* de Warburg, obra icónica en cuanto a una metodología inusual para su época, basada en un sistema abierto que gesta interconexiones e intertextualidades. Evadiendo las linealidades, el proyecto del historiador del arte alemán “...es por definición necesariamente incompleto, una red abierta de relaciones cruzadas, nunca cerrado o definitivo, siempre ampliable a la incorporación de nuevos datos o al descubrimiento de nuevos territorios.” (Tartás Ruiz; Guridi García, 2013)

Una obra que ejemplifica este *modus* del archivo es *Mesas de Trabajo* del mexicano Gabriel Orozco. Aquí

el concepto de acumulación es trascendental. Es importante resaltar que la metodología del artista dista de lo que se podría considerar una colección –donde existe un corpus más o menos estructurado–, es por eso que sería más acertado hablar de acumulaciones –una estructura desjerarquizada casi anárquica en grandes cantidades que es imposible sistematizar.

Objetos encontrados de exploraciones que se fueron archivando en cajas de zapatos, un día se transforman en un gran atlas objetual donde convive lo hallado con realizaciones propias. Cada pieza funciona en tanto evidencia un proceso de introspección e investigación y a su vez como intertextos entre las mismas.

Las piezas no denotan un sentido, sino que son evocaciones de momentos y lugares transitados. Graciela Speranza (2012) proclama con gran tino que la obra de Orozco “...reúne hallazgos y experimentos estéticos que se acumulan con el tiempo, como cuadernos de notas en tres dimensiones.”

El gran trabajo del artista radica en que, si bien en la misma mesa pueden coexistir un cráneo animal, un dibujo hecho por él, trozos de madera y piedras sin distinciones, no se genera ningún cortocircuito, todo dialoga armónicamente.



Fig. 30: Orozco, G. 2010. *Mesa de Trabajo (Muestras del desierto)*. Objetos varios. 400 x 400 cm.

El espacio virtual y la inmaterialidad del archivo

La consolidación de los medios digitales transformó las prácticas artísticas en general, y el mundo del archivo no quedó excluido. Múltiples artistas optaron por estos nuevos medios, encontrando un campo sumamente propicio para prácticas archivísticas. Forster (2016) sostiene que el arte de archivo encontró un lugar fértil en Internet donde sus interconexiones e hipervínculos crean un *megaarchivo*. Este giro permite muchas veces que los archivos pasen a ser contruidos por una red de personas, encontrándose en constante modificación y alteración, en un *work in progress* digital, colaborativo que desdibuja la

idea de una producción autónoma y solitaria. Si en un pasado, los templos de la memoria –bibliotecas, archivos, museos– fueron los encargados de conservar y transmitir los discursos dominantes con el boom de Internet esta operación se modifica radicalmente. Como manifiestan Tartás Ruiz y Guridi García (2013)

Warburg escribía en los años veinte, Foucault en los sesenta, Deleuze Guattari en los ochenta. Sin embargo, todos parecen anticipar la actual estructura –extensa, desjerarquizada, abierta, en constante expansión, en constante mutación– que configura la información digital en red, con infinitas referencias cruzadas en forma de «links».

Esta condición inmaterial del mundo digital funciona a la postre como un mecanismo evasor de las prácticas museísticas, ya que estos archivos funcionan en tanto red de interconexiones y aportes dentro de la gran nube virtual.

La obra a revisar en este último apartado es *Camp de La Bota* del catalán Francesc Abad. Una producción que fue mutando desde sus inicios hasta el presente y que continúa haciéndolo. El fundamento de este

proyecto es la persistencia de la memoria en la sociedad española y el rescate del olvido impuesto de los crímenes del franquismo.

El artista elige un lugar sumamente simbólico para hablar de los horrores de la dictadura de Francisco Franco: Camp de La Bota. Allí persisten los traumas por los crímenes acaecidos durante este periodo, que siguen sin resolverse por parte de la sociedad española -y catalana en este caso particular-, perdurando hasta nuestros días.

El sitio, otrora barrio de obreros fue escenario del fusilamiento estimado de 1706 opositores entre 1939 y 1952 en un paredón próximo al mar. Ya en los albores de este milenio, se decide que en ese gran predio se construya el Parque del Fórum, un espacio verde destinado a actividades vinculadas al *Fórum Universal de las Culturas Barcelona 2004*. Construir el emblema de una España moderna sobre la sangre de los fusilados, toda una metáfora de la historia española y su aversión a revisar su pasado reciente.

Las excavaciones para concretar este megaproyecto eliminan todo testimonio histórico posible del sitio -junto a la cartelería que lo señalaba como sitio de memoria- intentando sepultar las imágenes y memorias colectivas “...que son, en verdad, depósitos, lugares

en los que sedimentan sentidos, tramas de la historia que han perdido visibilidad, cotidianeidad, pero que siguen, sin embargo, activas.” (Giunta, 2014) Frente a esta situación Abad comienza su proyecto multifacético recopilando documentos e imágenes sobre el lugar en sí y sobre los fusilados, relatos de sobrevivientes y familiares, que en un principio fueron solamente ocho hasta llegar a más de mil testimonios. En palabras del artista,

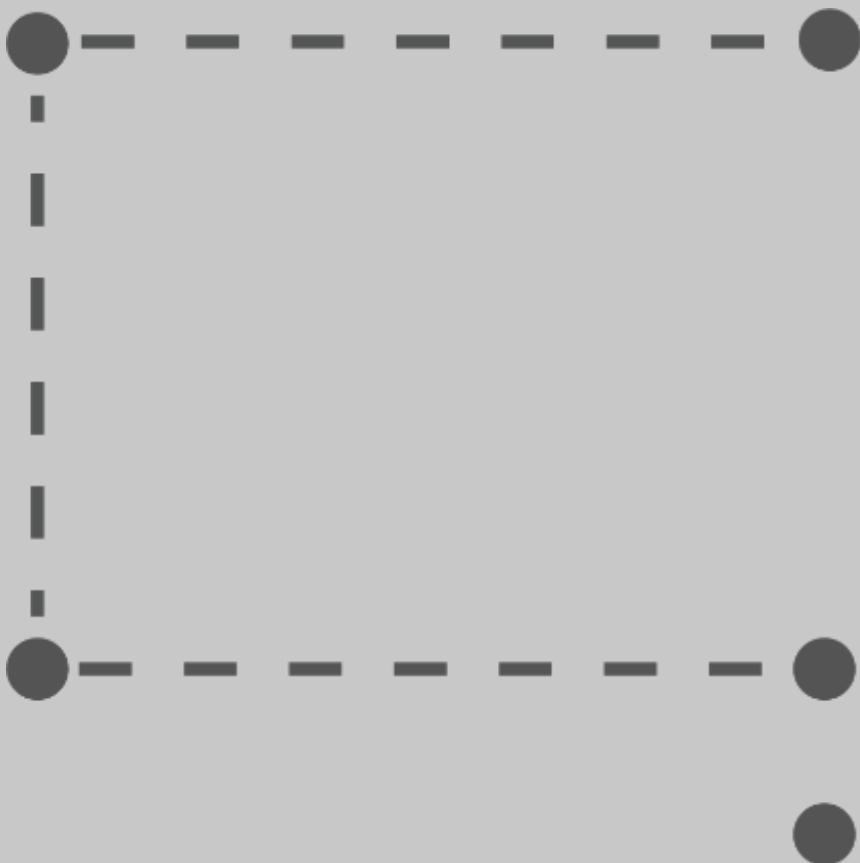
es un proyecto que habla de un espacio público –un espacio relacionado con lo común y también con su dimensión social y política–, una enorme losa de hormigón donde acaba la principal calle de Barcelona, la Diagonal, que entierra una depuradora de aguas y que ahora se convertirá en una vasta explanada de dieciséis hectáreas con vistas al mar. Fue el lugar escogido para recibir a los visitantes del Forum 2004 y uno de los escenarios principales de sus actividades: talleres, conciertos, zona de ocio. Bajo esta losa existió el Camp de la Bota: más de 1.700 muertos por la represión franquista. (Abad, 2008)

Camp de La Bota tiene múltiples formas de presentación, desde folletos y exposiciones, un archivo fotográfico de los fusilados que se expuso en varios museos hasta una página web. Esta última forma cobra vital importancia para nuestro campo, porque la condición virtual lo convierte en un archivo abierto, en constante construcción y modificación. En esta plataforma se puede acceder a la investigación del artista –desde los documentos históricos, el listado de fusilados por fecha, testimonios de familiares de las víctimas– pero lo que lo dota de su carácter procesual es que cualquier persona puede enviar y aportar su testimonio, desde fotografías de los fusilados hasta relatos, construyendo un archivo de archivos colectivo que busca indagar sobre esta herida que persiste promoviendo una lucha quijotesca frente al negacionismo reinante.



Fig. 31: Abad, F. 2004. Detalle de *Camp de la Bota*. Instalación. Medidas variables.

Referentes



Si bien el mundo del arte de archivos es sumamente amplio y heterogéneo, la intención fue analizar algunas producciones de artistas contemporáneos que considero inherentes y mantienen puntos de contacto con mi investigación/producción.

Christian Boltanski (París, 1944)

La temática de la memoria es un aglutinante dentro de la vasta producción del artista francés Christian Boltanski donde la memoria personal y los traumas familiares se relacionan con lo colectivo. Hijo de padre judío, nacido en el proceso de ocupación alemana de Francia, la temática de la muerte, el Holocausto, el horror acontecido y la memoria “...establecen una lucha contra la amnesia, no como represión ni como olvido, sino como mecanismo de borrado que deja huellas en el aparato psíquico” (Guasch, 2012) Su obra articula dos ejes temáticos inherentes al archivo, el olvido y la muerte contrapuesto -pero a la vez complementario- a preservar la(s) memoria(s).

En la serie *Monuments*, de 1984/1985, Boltanski se vale del medio fotográfico con el fin de relacionar la

muerte, las tradiciones religiosas y la memoria. Situando fotografías de niños desconocidos fallecidos en los campos de concentración, en marcos que varían de tamaños, unidas por lámparas encendidas en un formato de pequeño altar que funciona a la vez como monumento contra el olvido y una de las páginas más oscuras de la historia. Las lámparas -o mejor dicho la iluminación de las pequeñas lámparas cálidas- es una clara alusión al *Yahrzeit*, ritual de recuerdo del aniversario de los fallecidos dentro de la tradición judía, donde se enciende una vela en su memoria. Lo característico de la obra de Boltanski “...no es la acumulación de toda clase de objetos, souvenirs, documentos, fétiches o materiales de diversa procedencia, sino la «consignación», el principio que significa la reunión de documentos bajo un corpus coherente.” (Guasch, 2005)

Donde más se manifiesta esta temática es en las instalaciones realizadas entre 1990 y 1991, *Les Suisses Morts*. Construcciones en salas completas con retratos fotográficos tomados de los obituarios publicados en diarios suizos. Éstas fotos son el recuerdo que los 13 familiares seleccionaron para que se tenga como recuerdo de los fallecidos. Boltanski selecciona las fotografías, eliminando los textos que acompañaban los

obituarios, manteniendo el anonimato de las personas. Esta serie nos pone en frente a gente que ya no se encuentra entre nosotros, sin saber cómo fueron los acontecimientos por los cuales fallecieron.



Fig. 32: Boltanski, C. 1990 - 1991. *Réserve: Les Suisses Morts*. Latas, fotografías, lámparas y cables eléctricos.
195 x 115 x 820 cm.

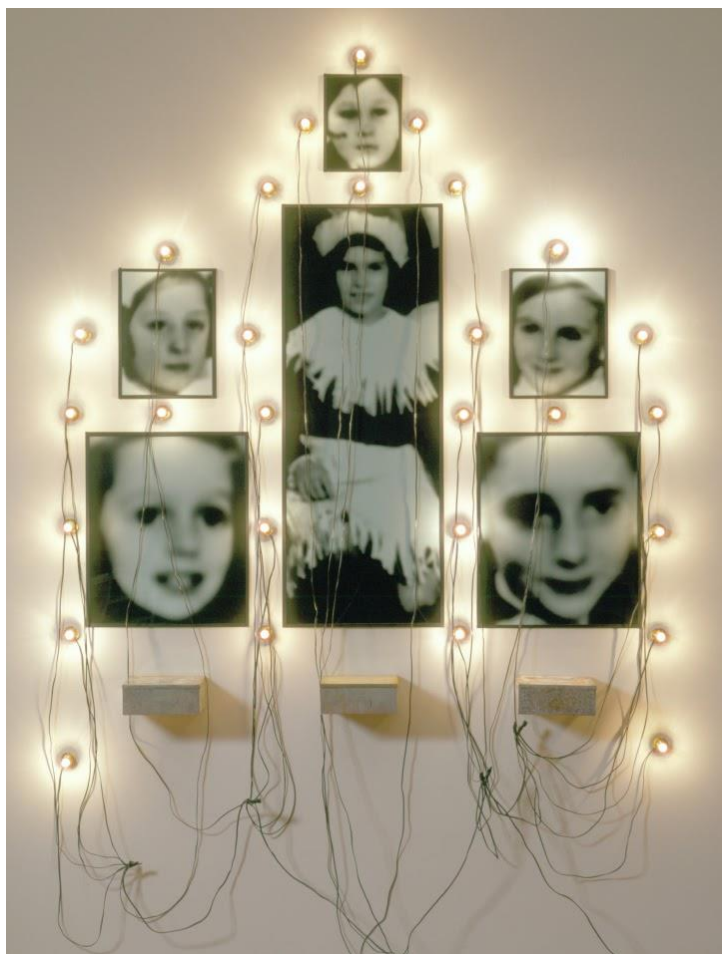


Fig. 33: Boltanski, C. 1984–1985. *Monuments*. Fotografías, lámparas y cables eléctricos. 260 x 1100 cm.

Fernando Bryce (Lima, 1965)

El artista peruano Fernando Bryce utiliza un método que escapa un poco de los concebidos dentro del arte de archivo, ya que su obra se basa en producciones propias (dibujos a tinta) pero lo que nos permite catalogarlo con el mote de artista de archivo es la estrategia: registrar y copiar partes de la historia publicada en diversas fuentes –periódicos, cartelera, libros, etc. Trabaja con citas visuales para reconstruir y repensar la memoria histórica, entendiendo que “...la fuente no es jamás una instancia «pura» de origen, sino que es un tiempo ya complejo y estratificado.” (Didi-Huberman, 2007) El aporte innovador de Bryce se basa también en focalizar históricamente sus selecciones –de las que se destacan *Atlas Perú*, *The Spanish War* entre otros– para presentar hechos que muchas veces pasan al olvido y el artista nos los representa para “...hacer que la información histórica, a menudo perdida o desplazada, esté físicamente presente.” (Foster, 2016) Como bien nos plantea Graciela Speranza, en *Atlas portátil de América Latina* muchas veces los teóricos el arte de archivo se han centrado en productores (o residentes) europeos y/o norteamericanos que tratan temas propios de su coyuntura. Frente a esta situación, Bryce se posiciona como un

artista latinoamericano con temáticas propias de su lugar de origen, “...el arte de América Latina sea parte del mundo visible, ya no para cubrir la cuota condescendiente ni como fetiche último de los Otros, sino como arte que reconfigura a su manera el mundo que lleva auestas y amplía, sin perder su singularidad, el horizonte de lo diverso.” (Speranza, 2012)



Fig. 34: Bryce, F. 2010-2011. *El mundo en llamas*. Tinta sobre papel. Medidas variables. Serie de 95 dibujos.



Fig. 35: Bryce, F. 2000-2001. *Atlas Perú*. Tinta sobre papel.
30 x 21 cm c/u. Serie de 494 dibujos

Lucas Di Pascuale (Córdoba, 1968)

En la producción del artista cordobés los proyectos *Retrato Libros* y *Colecciones* se pueden considerar como una variedad de arte archivístico.

En el caso del primer proyecto, el artista retrata gratuitamente portadas de libros que diferentes personas le encargan a través de Facebook, establece un mecanismo que pone en cuestión un doble sentido: a partir de cada libro del solicitante -con sus significancias- y el conjunto de retratos que conforman la colección de Di Pascuale -que resignifica esas singularidades- se construye un conglomerado que funciona en tanto totalidad y especificidad. Cada encargo es un retrato por duplicado, es del libro propiamente dicho y a su vez del dueño del libro.

Colecciones es un proyecto basado en la copia de trabajos de otros artistas, nunca trabajando desde el original ni desde su memoria, a partir de las ediciones impresas de sus obras. El artista copia, no el sentido platónico de *copia de copia* sino como gesto de traducir.

Al visitar, a lo largo de cuatro años, libros de un sinfín de artistas yendo desde su propia biblioteca a ar-

chivos de museos y curadores Di Pascuale se convierte en coleccionista que no compra obras sino las encamina a un nuevo lenguaje, valiéndose de líneas negras concisas casi xilográficas de una sutileza que conmueve. El gesto de visitar obras impresas de otros artistas en su colección, en la de otras personas y en la de instituciones plantea otra vez la idea de archivo de archivos al igual que en *Retrato libros*.

Cada una de las obras realizadas poseen un epígrafe donde consta nombre del artista y la obra a la que remite, como también de que archivo fue adquirida dejando en claro cualquier lugar a dobles interpretaciones: esto es una copia de una obra que vi en un libro en un lugar específico.

Ambos proyectos trabajan en la copia como indagación e investigación. Allí, en pacífica convivencia se establecen diálogos entre los dibujos de las obras mecánicamente reproducidas en *Colecciones* y la copia de los diseños de cubiertas en *Retrato Libros* creando un archivo desjerarquizado.



Fig. 36: Di Pascuale, L. 2015. *Knausgård* (de la serie *Retrato Libros*). Lápiz sobre papel. 41 x 32 cm.

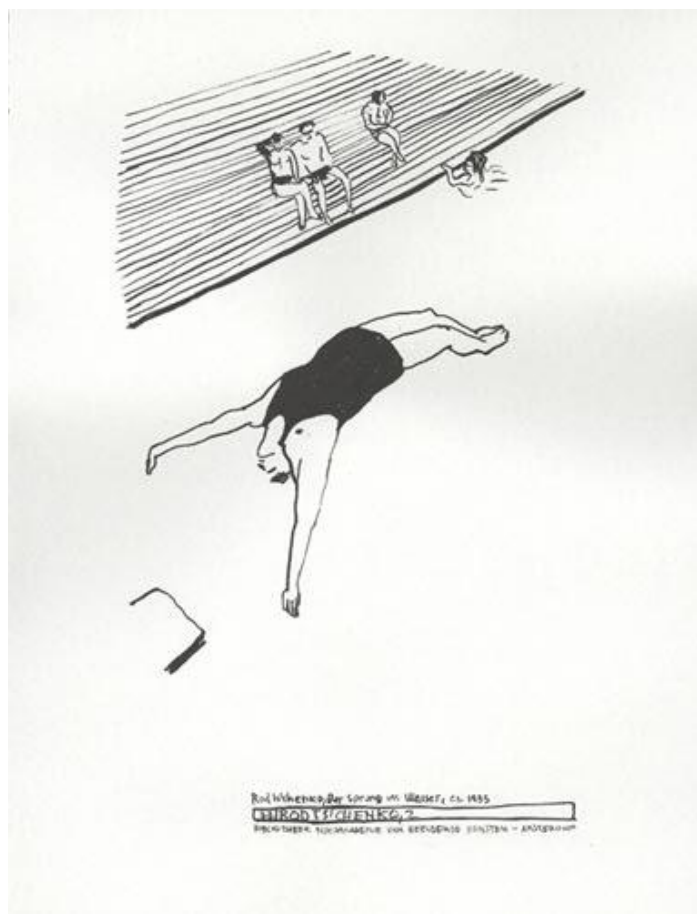


Fig. 37: Di Pascuale, L. 2008. *Rodtschenko 1*. Colección Rijksakademie Bibliotheek (de la serie *Colecciones*) Tinta sobre papel. 32 x 25 cm.

Mark di Pascuale: 1998. *Grippo*. Serie *Grippo*. Mark di Pascuale, 1998. Serie *Grippo*.



Fig. 38: Di Pascuale, L. 2010. *Grippo 3*. Colección Di Pascuale (de la serie *Colecciones*) Tinta sobre papel. 35 x 25 cm.

Verónica Gómez (Buenos Aires, 1978)

Podemos encontrar cruces entre el archivo, lo biográfico, las memorias y la habitabilidad en dos obras de la artista Verónica Gómez.

El primer caso es *Casa Museo* (2003-2005), un proyecto basado en la instalación de un laboratorio apócrifo dentro la casa de sus abuelos. Indagando en los objetos que se encuentra en una habitación de huéspedes que nunca llegó a ser utilizada para tal fin y donde su abuelo dormía todos los días una siesta Gómez documenta y reúne todos los objetos hallados. Ese espacio deshabitado acumula objetos que pasaron a transformarse en reliquias y convocan "...la ausencia de sus habitantes constituyéndose como rastros indiciarios de su presencia." (Baeza, 2013)

Toda la casa pasó a mutar en un museo de objetos resignificados y a la vez en un laboratorio donde Gómez realiza acciones lúdicas que parodian el método científico como disección de muñecos, análisis de vestigios de objetos (Fig. 23), entre otras operaciones que denominó *Jornadas Experimentales*.

Desde este laboratorio montado en la casa de sus abuelos desarrolla intercambios epistolares con colegas, realiza inventarios, un cuaderno de visitas y anotaciones generando una dualidad entre la burocracia institucional y las memorias intrafamiliares.



Fig. 39: Gómez, V. 2003-2005. *Vista general del Laboratorio* (de la instalación *Casa Museo*) Objetos varios. Medidas variables.



Fig. 40: Gómez, V. 2003–2005. *Obtención de vestigios de una llave* (de la instalación *Casa Museo*) Registro fotográfico. Medidas variables.

La otra obra en cuestión es *Habitaciones disponibles para señoritas* (2008). Aquí también la artista conecta el mundo de lo habitacional, lo biográfico y lo archivístico mediante dibujos y registros escritos sobre su estadía en el Hotel Tucumán del barrio porteño de Almagro, una pensión de señoritas donde vivió durante un tiempo.

Gómez comienza registrando gráficamente su habitación y espacios comunes de la pensión generando una autobiografía gráfica como a su vez un registro

de este singular lugar. Luego continúa con esta operación en las habitaciones de sus compañeras de hotel, en una especie de entrevista gráfica.

Sumado a eso, incorpora correspondencia con Ale, una interlocutora -que no se sabe si existe o es un hecho literario- donde narra sus avatares, los problemas con los administradores de la pensión junto a anotaciones que se asimilan a las de un diario personal.

Esta producción cesa cuando Gómez se muda del Hotel Tucumán.



Fig. 41: Gómez, V. 2010. Detalle de *Habitaciones disponibles para señoritas*. Objetos varios. 350 x 150 cm.

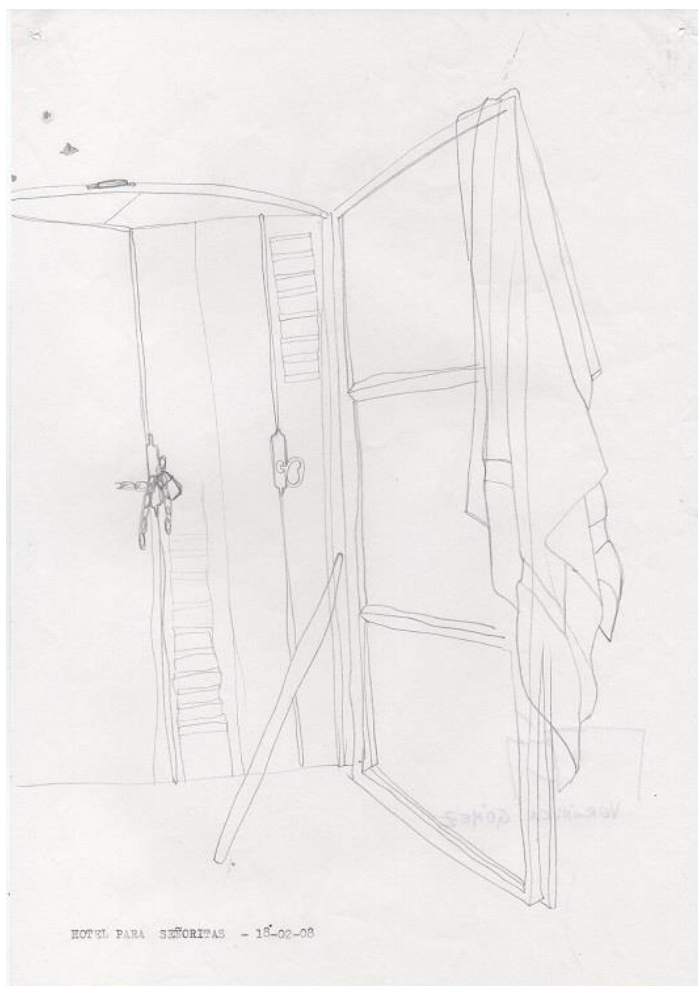


Fig. 42: Gómez, V. 2010. *Hotel para señoritas* 15/02/08 (de la instalación *Habitaciones disponibles para señoritas*) Grafito sobre papel. 29,7 x 21 cm.

Conclusión

Todo este proyecto –con sus diferentes instancias– habla de la casa y también de mí. Es un archivo de la casa y a la vez, una autobiografía. Es hablar de vivencias, experiencias, memorias. Como bien lo plantea Philippe Lejeune (1994), una autobiografía es hablar desde la existencia propia de un ser real, que enfatiza sus vivencias y su personalidad, construyendo un relato retrospectivo.

Evocar y visitar mis memorias, mi relación con ese hogar no está vinculado estrictamente con la casa en sí (en su sentido constructivo y material) sino con todo el abanico de vivencias que contiene, es por eso que el subtítulo de este trabajo habla de *memorias hogareñas*, ya que las memorias en la medida “...en que son activadas por el sujeto, en que son motorizadas en acciones orientadas a dar sentido al pasado, interpretándolo [...] cobran centralidad” (Jelin, 2002)

Fue el archivo lo que me permitió plasmar en un cuerpo los diversos registros de los objetos/lugares, agruparlos y clasificarlos según mis subjetividades e implicancias para preservar mis memorias, reconfigurarlas y generar un dispositivo mnemotécnico.

El acercamiento desde la *arqueología hogareña* me permitió excavar dentro mío, en las vivencias y las relaciones con este hogar que se forjó como un verdadero espacio habitado.

Archivo, memoria y habitabilidad se combinaron para poder concretar este pequeño archivo ilustrado de memorias hogareñas, un homenaje a la *Ñande Roga Mi*.

Bibliografía

Abad, Francesc (2008) “TESIS I - XVIII”. *Block WB Barcelona*: Institut Ramon Llull. Recuperado de: <http://www.blockwb.net/berlin/images/BlockWBCatalogo.pdf> (27 de marzo 2020)

Aisenberg, Diana (2004) *Historias del arte. Diccionario de certezas e intuiciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Bachelard, Gastón (2000) *La poética del espacio*. (Trad. Ernestina de Champourcin) Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Baeza, Federico (2013) “Escrituras de la vida cotidiana”. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigación en Arte (CAIA)*, N° 2. Recuperado de: http://caiana.caia.org.ar/temp late/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=97&vol=2 (5 de marzo de 2021)

Benjamin, Walter (1992) “Desenterrar y recordar” en *Cuadros de un pensamiento*. (Trad. Susana Mayer). Buenos Aires: Imago Mundi.

Carnevale, Graciela (2015) “Pensar el archivo. Los archivos como legados significantes” en Carnevale, Graciela; Expósito, Marcelo; Mesquita, André; Vindel, Jaime. *Desinventario. Esquirlas de Tucumán Arde en el Archivo de Graciela Carnevale*. Santiago de Chile: Ocho Libros

Derrida, Jacques (1997) *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta

Derrida, Jacques (1997) *El tiempo de una tesis. Deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Barcelona: Proyecto A Ediciones

Didi-Huberman, Georges (2007) “El archivo arde” en *Das Archiv brennt*. Berlín: Kadmos. Recuperado de: http://filologiaunlp.word_press.com/bibliografia/ (10 de noviembre 2017)

Foster, Hal (verano 1996) The Archive without Museums. *October*, Vol. 77 Recuperado de: <http://links.jstor.org/sici?sici=01622870%2819962%2977%3C97%3ATAWM%3E2.0.CO%3B2-X> (9 de noviembre 2017)

Foster, Hal (septiembre 2016) El impulso de archivo. *Nimio* (N° 3)

Foucault, Michel (2003). *La Arqueología del saber*. (Trad. Aurelio Garzón del Camino) Buenos Aires: Siglo XXI

Giunta, Andrea (2014) *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? /When Does Contemporary Art Begins?* Buenos Aires: Fundación arteBA

Guasch, Anna María (2005) “El momento archival (Los modos del archivo)” en *El arte último del siglo XX. Del*

posminimalismo a lo multicultural. (5º ed.) Madrid: Alianza Editorial.

Guasch, Anna María (2005) Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Materia* (5)

Guasch, Anna María (2011) *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal

Hamilakis, Yannis (2015) *Arqueología y los sentidos Experiencia, memoria y afecto*. (Trad. Nekbet Corpas Cívicos) Madrid: JAS Arqueología Editorial

Heidegger, Martin (1996) “El origen de la obra de arte” en *Camino de bosque* (Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte). Madrid: Alianza

Heidegger, Martin (2015) *Construir, habitar, pensar* (Trad. Jesús Adrián Escudero y Arturo Leyte) Barcelona: LaOficina.

Hernández Hernández, Fernando (2008) La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI* (26)

Jelin, Elizabeth (2002) *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno

Lejeune, Philippe (1994) “El pacto autobiográfico” en *El pacto autobiográfico y otros estudios* (Trad. Anna Torrent) Madrid: Megazul-Endymion

Speranza, Graciela (2012) *Atlas portátil de América Latina: arte y ficciones errantes*. Buenos Aires: Anagrama

Tartás Ruiz, Cristina; Guridi García, Rafael (2013) “Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne”. *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 18 (21)

Zulaika, Joseba (2006) “Las ruinas de la teoría y la teoría de las ruinas”. *Revista de Antropología Social*, 15. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/RASO/article/view/RASO0606110173A> (20 de junio 2020)

Catálogos

(2010) *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Georges Didi-Huberman. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Recuperado de https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folltos/2010021-fol_es-002-Atlas.pdf (10 de noviembre 2017)

